Искусство КИНО

4
1946

Заслуженный артист РСФСР
лауреат Сталинской премии
НИКОЛАЙ КРЮЧКОВ

Искусство КИНО

Ежемесячный журнал

№ 4 АПРЕЛЬ 1946 г. МОСКВА

— ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР —

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

О ПРЕОБРАЗОВАНИИ КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ В СОЮЗНО-РЕСПУБЛИКАНСКОЕ МИНИСТЕРСТВО КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Преобразовать Комитет по делам кинематографии в союзно-республиканское Министерство кинематографии СССР

Председатель Президиума Верховного Совета СССР Н. ШВЕРНИК

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР А. ГОРКИН

Москва, Кремль, 20 марта 1946 г.

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

О НАЗНАЧЕНИИ тов. БОЛЬШАКОВА И. Г. МИНИСТРОМ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Назначить тов. БОЛЬШАКОВА ИВАНА ГРИГОРЬЕВИЧА Министром кинематографии СССР.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР Н. ШВЕРНИК

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР А. ГОРКИН

Москва, Кремль, 20 марта 1946 г.

НАШИ БОЛЬШИЕ ЗАДАЧИ

В жизни нашей Великой страны есть дни, которые останутся в веках как вехи исторических событий. В эти дни товарищ Сталин обращался к народу. Его мудрые слова раскрывали нам смысл происходящих событий, указывали путь к победам, направляли нашу творческую трудовую деятельность и нашу повседневную жизнь.

Так было в скорбные дни смерти Владимира Ильича Ленина. Так было перед началом первых пятилеток и перед введением основного закона социалистического государства — Сталинской Конституции. Так было и в грозный для нашего отечества час, когда фашистские полчища вторглись с огнем и мечом в пределы нашей страны, и в радостный и торжественный день окончательной победы над врагом. Так было и 9 февраля 1946 года — накануне выборов в Верховный Совет СССР.

Эту речь товарища Сталина ожидали все народы Советского Союза. Ее ожидал каждый советский человек, ибо все понимали, что с победоносным окончанием Великой Отечественной войны начинается новая эра в истории нашей Родины и каждому хотелось глубже проникнуть в наше будущее, ощутить перспективы, осознать основные задачи завтрашнего дня.

И товарищ Сталин с предельной ясностью указал нам это завтра, это будущее. Он сделал перед народом исчерпывающий отчет деятельности коммунистической партии в период войны и развернул грандиозную программу социалистического строительства, роста благосостояния народа и расцвета науки и культуры.

В числе ближайших задач, которые стоят перед страной в первой послевоенной пятилетке, товарищ Сталин указал на необходимость высоко поднять достижения науки, уделить науке самое серьезное и пристальное внимание.

Эта задача стоит не только перед учеными нашей страны, но и перед работниками культуры и перед нами, творческими работниками самого важного, самого массового из искусств — искусства кино.

В трудные годы Великой Отечественной войны творческие работники советской кинематографии, как и подобает советским людям, патриотам своей родины, работали с энтузиазмом и добились высоких результатов.

В сложных условиях эвакуации, без достаточного технического оснащения, советские кинематографисты делали свои картины в более короткие сроки и с меньшими затратами средств, чем до войны. Тысячи экранов кинотеатров, клубов, передвижек несли эти картины на фронт к бойцам героической Красной Армии и во все уголки нашей необъятной страны, призывая народ к высоким подвигам, к героизму, укрепляя ненависть к коварному врагу. Эти картины учили мстить, сражаться и самоотверженно трудиться во имя победы.

Различные по жанру, по своим достоинствам и недостаткам, все эти картины были проникнуты великой верой нашего народа в окончательную победу над врагом.

В дни войны искусство кино было самым нужным, самым желанным и самым доступным. Благодаря актуальности выдвинутых тем, плодотворности идей и силе художественного выражения искусство кино шло в авангарде всех искусств.

Недавнее присуждение Сталинских премий пятнадцати фильмам, сделанным и показанным зрителю в 1943—1944 годах, во время войны, — яркое свидетельство тому, что советская кинематография работала не плохо и ее усилия и успехи были вполне оценены народом, партией и правительством.

Какие же задачи стоят перед советским киноискусством сейчас, в свете тех задач, которые поставил перед всем народом товарищ Сталин?

Одну из основных наших задач можно было бы сформулировать чрезвычайно кратко: повысить качество нашей продукции. Однако это общее положение нуждается в уточнении. Не может быть сомнения в том, что выпускаемые нами картины не удовлетворяют в полной мере тем запросам, которые предъявляют наш советский зритель и зритель зарубежный, чей интерес к советскому киноискусству возрастает с каждой новой картиной, появляющейся на экранах Европы и Америки. Восстановление и расширение нашей производственной базы уже частично обеспечивает, а в ближайшее время полностью обеспечит нам возможность радикального увеличения количества выпускаемых нами картин. Но было бы ошибкой чрезмерно увлекаться этим количественным увеличением. Основной нашей заботой должно быть повышение качества наших фильмов — повышение их идейного уровня, расширение тематики, углубление художественных образов, жанровое разнообразие, новизна и убедительность творческих приемов. Развивая и укрепляя достигнутые нами успехи в области исторических фильмов и экранизации классических произведений литературы, мы должны, в первую очередь, увеличить производство картин, трактующих темы нашей современности, нашего сегодняшнего дня во всем его творческом величии. Блистательная эпоха послевоенного расцвета нашего государства, начертанная товарищем Сталиным в его речи 9 февраля 1946 года, должна найти полное и достойное отображение в нашем киноискусстве.

Неисчерпаемы возможности художника, посвятившего себя изображению нашей современности. Богатырское развитие нашего государства, осуществляющего выполнение нового пятилетнего плана; расцвет всех республик Советского Союза, в особенности самых молодых наших республик, какими являются: Эстония, Латвия, Литва, Молдавия, западные районы Украины, сбросившие позорное иго фашистских захватчиков и развивающие свою высокую национальную культуру на социалистической основе, в тесном содружестве с великим русским народом и всеми другими свободными и счастливыми народами Советского Союза; творческое вдохновение и благодарный труд многих поколений советских ученых, поднимающих нашу науку на невиданную высоту; счастливые судьбы миллионов советских людей, тех скромных винтиков огромного могучего механизма, которым товарищ Сталин придает такое большое значение в осуществлении наших великих задач, — вот темы, которые должны стать ведущими темами советского киноискусства.

Больше хороших, правдивых и вдохновенных картин о нашей современности, о нашем сегодняшнем дне!

Говоря о задачах науки, товарищ Сталин сказал: «Догнать и превзойти достижения науки за пределами нашей страны».

Эти слова полностью относятся к нам, работникам киноискусства, и являются одной из основных наших задач.

Советская кинематография всегда была и будет передовой кинематографией. Она несет всему миру те новые, прогрессивные идеи, которые чужды и недоступны капиталистическому искусству. Советская кинематография является передовой не только по своему содержанию, но и по своим формально-художественным качествам. Еще немые фильмы—«Броненосец Потемкин», «Мать», «Земля» и другие, произвели целый переворот в зарубежном кино, их влияние продолжается и поныне. Советские звуковые фильмы — «Чапаев», трилогия о Максиме, «Ленин в Октябре» и другие, были восторженно приняты во всем мире. Трудно переоценить также значение советских фильмов, выпущенных во время войны.

Но за пять лет войны, когда мы работали в трудных условиях эвакуации, американская кинематография, продолжая работать в привычных и спокойных условиях и обладая первоклассной техникой, опередила нас в ряде формально-художественных вопросов. Этого признания не надо бояться! Лучшие произведения американской кинематографии по качеству драматургии, режиссуры, актерского и операторского мастерства ушли вперед. Объективная оценка этого положения должна помочь нам д о г н а т ь и х и п р е в з о й т и .

Нам нужно догнать и превзойти лучшие образцы американского киноискусства потому, что наш народ, победивший в великой войне и приступивший к выполнению невиданных миром планов социалистического строительства, достоин лучшего в мире искусства.

Лучшие фильмы 1945—1946 годов показывают нам, что догнать и превзойти американскую кинематографию мы можем, и дело это не за горами. Наше производство налаживается, наша техническая база стала значительно лучше, дело за творческими работниками, за мастерами киноискусства.

В своей исторической речи товарищ Сталин сказал: «Поднять жизненный уровень трудящихся!» И это указание товарища Сталина имеет прямое отношение к советским кинематографистам. Мы должны стремиться, чтобы наше искусство приносило глубокое удовлетворение зрителю, полностью отвечало его культурным запросам и потребностям. Мы должны показывать наши фильмы не в тесных, неуютных кинотеатрах, на тусклых порванных экранах, при плохом свете и звуке, как это случается не только на периферии, но даже и в столице. Слова товарища Сталина обязывают нас уделить максимальное внимание культуре проката. Кинотеатры должны быть образцовыми по удобству, красоте, показ картин технически безукоризненным, репертуар театров умно и со вкусом подобранным.

Огромные и почетные задачи стоят перед нами. Мы должны создать и довести до нашего народа вдохновенные произведения, достойные народа, достойные нашей сталинской эпохи. В повседневной борьбе за улучшение качества кинофильмов мы должны превзойти и превзойдем лучшие образцы зарубежного киноискусства.

Подобно тому, как в период Великой Отечественной войны отряд творческих работников советской кинематографии с честью служил своим искусством делу победы, так и в период новых сталинских пятилеток мы с честью выполним поставленные перед нами благородные задачи.

О НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ В КИНО

Н. ЛЕБЕДЕВ

В своем историческом выступлении на собрании избирателей Сталинского избирательного округа г. Москвы товарищ Сталин, намечая задачи партии и советского государства на ближайшее будущее, подчеркнул особую роль, которая отводится науке.

Особое внимание будет обращено,—сказал он в части речи, посвященной новой пятилетке, — и на широкое строительство всякого рода научно-исследовательских институтов, могущих дать возможность науке развернуть свои силы.

«Я не сомневаюсь, что если окажем должную помощь нашим ученым, они сумеют не только догнать, но и превзойти в ближайшее время достижения науки за пределами нашей страны».

Ленин, Сталин, Партия всегда уделяли огромное внимание развитию науки и научных учреждений в советском государстве.

Плодотворная и многообразная деятельность Академии Наук СССР, создание многочисленных национальных и отраслевых академий (Украинской, Белорусской, Грузинской, Узбекской и других союзных республик, академий Архитектуры, Сельскохозяйственной, Педагогической, Медицинской и т. д.), организация сотен научно-исследовательских институтов — все это блестящее подтверждение торжества науки в нашей стране.

Эти научно-теоретические учреждения помогают на самых различных участках практики строительству социализма, облегчая и ускоряя его. И если за годы сталинских пятилеток мы имели такие поразительные успехи во всех областях хозяйства и культуры, и если в годы великого испытания — в годы Отечественной войны, страна сумела вооружить и снабдить Красную Армию всем необходимым для разгрома врага,—то немалая заслуга в этих достижениях принадлежит советской науке.

Речь товарища Сталина вооружает эту науку новыми силами, дает новый толчок ее развитию. И нет никаких сомнений, что ближайшие годы будут годами еще невиданного расцвета советской науки во всех ее областях.

Пора, наконец, поставить вопрос о научно-теоретической работе и в области «самого важного из искусств — кино».

Кино не только самое важное, но и самое молодое, самое сложное и наименее исследованное из искусств. А чем сложнее и чем менее исследовано явление, тем обстоятельнее, глубже и разностороннее нужно его изучать.

Тем, следовательно, больший размах должна была бы получить теоретическая работа, посвященная кино. Тем, следовательно, шире должны были бы быть развернуты научно-исследовательские учреждения по творческим, организационно-творческим, производственным и другим вопросам киноискусства.

К сожалению, эти простые истины еще далеко не усвоены в кинематографии. Во всяком случае, ни в одной области искусства не уделяют так мало внимания научно-теоретической работе, как в кино.

В самом деле. Возьмем любой из смежных видов искусств. В каждом из них имеется по одному, а то и по нескольку научных и научно-вспомогательных учреждений, занимающихся историей и теорией данного искусства, обобщением текущей творческой практики, организационно-творческими вопросами.

В области театра такой работой занимаются: Ленинградский институт театра и музыки, научно-исследовательские кабинеты и театроведческие кафедры четырех театральных вузов, сектор театра Института истории искусств Академии Наук СССР, театральные музеи и Всероссийское театральное общество.

В области изобразительных искусств исследовательскую работу ведут Академия художеств, изосектор Института истории искусств Академии Наук, многочисленные музеи, в том числе такие мощные, как Эрмитаж, Третьяковская галлерея, музей имени Пушкина, музей Русского искусства в Ленинграде, а также республиканские и областные музеи.

Теоретической работой по вопросам изобразительных искусств занимается кроме того союз художников.

В области архитектуры имеется Всесоюзная академия архитектуры, объединяющая несколько научно-исследовательских институтов, сектор архитектуры Института истории искусств Академии Наук, специальные кафедры архитектурных вузов, союз советских архитекторов.

В области музыки теоретическую работу ведет Институт театра и музыки в Ленинграде, сектор музыки Института истории искусств Академии Наук, научно-исследовательские кабинеты и музыковедческие кафедры 12 консерваторий, союз советских композиторов.

Во всех областях искусств ведется систематическая подготовка кадров для научно-теоретической работы — в соответствующих художественных вузах имеются искусствоведческие, театроведческие, музыковедческие факультеты и многочисленная аспирантура.

Если прибавить к этому, что отдел научно-исследовательских учреждений Комитета по делам искусств при Совете министров СССР, кроме руководства научно-теоретическими учреждениями Комитета, занимается также заказом научных работ отдельным авторам, станет ясно, как много делается по организации теоретической работы в ближайших к нам областях и как мало делается в этом отношении в кинематографии.

У нас нет ни своей академии, ни научно-исследовательского института по вопросам киноискусства, ни своего творческого союза (типа союзов советских писателей, архитекторов, композиторов, художников), ни общества типа ВТО.

У нас нет ни своего центрального музея, ни музеев при крупнейших предприятиях, ни фильмотеки, ни библиотеки киноведческой литературы.

Вопросами киноискусства сейчас не занимается ни одно общеискусствоведческое научное учреждение, а поднятый год назад вопрос об организации сектора кино при Инсти-

туте истории искусств Академии Наук, получивший положительное решение во всех инстанциях, так и повис в воздухе по причинам чисто техническим (отсутствие у Института комнаты для этого сектора).

Нельзя сказать, чтобы научно-теоретическая работа по вопросам киноискусства не велась у нас вовсе. В известных масштабах она велась и ведется. Больше того, мы можем гордиться тем, что в СССР государственные искусствоведческие учреждения принялись за нее раньше, чем искусствоведческие учреждения других государств.

Но работа велась недостаточно планово, все время страдала от организационных недостатков и в последние, предвоенные годы велась в меньших масштабах, чем в эпоху немого кино.

* * *

Около 20 лет назад при существовавшей тогда в Москве Государственной академии художественных наук (ГАХН) был организован кабинет кино. Это была первая советская научно-теоретическая ячейка по вопросам киноискусства. Затем Академия была переименована в Государственный институт искусствознания (ГАИС), а кинокабинет был превращен в киносектор. И кабинет, и сектор вели работу в очень скромных масштабах, но все же начало систематической коллективной киноисследовательской деятельности ими было положено.

К сожалению, через несколько лет ГАИС был переведен в Ленинград и там ликвидирован. Вместе с ним прекратила свое существование и первая по времени возникновения научно-исследовательская ячейка по киноискусству.

Такая же участь постигла и два других начинания в этой области: киносекцию Института литературы и искусства Коммунистической академии и сектор производства фильмов Научно-исследовательского кинофотоинститута (НИКФИ). Первая была ликвидирована вместе с упразднением Комакадемии. Второй был передан во ВГИК, где влился в созданный там незадолго до того Научно-исследовательский сектор (НИС) Института.

Наконец, НИС ВГИКа, проработав с 1934 по 1937 год, был также ликвидирован. Тем самым было прекращено существование последнего научно-исследовательского учреждения по киноискусству.

Необходимо в этом контексте упомянуть о популярной одно время общественной организации кинематографистов— Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК). Эта организация существовала с 1924 по 1932 год и в лучшие свои годы проделала большую работу по теоретическому обобщению творческого опыта и обмену этого опыта между работниками кино.

Попавшая в последний период своего существования под влияние РАПП, АРРК была ликвидирована вместе с другими изжившими себя общественными организациями на фронте искусства. Но во всех других областях искусств вместо ликвидированных организаций были созданы новые творческие союзы, кинематографисты остались без такого объединения.

Я не склонен переоценивать масштабов и научных заслуг названных выше киноисследовательских учреждений. Если не считать АРРКа (которая была не учреждением, а общественной организацией), — все это были небольшие коллективы, насчитывающие в своем составе по нескольку человек научных сотрудников и аспирантов.

Самым крупным из них был НИС ГИКа, имевший около 25 штатных научных сотрудников, не считая аспирантуры и лиц, привлекавшихся к работе по договорам.

Но этими коллективами, особенно НИСом ВГИКа, была проделана немалая работа по собиранию и первичной систематизации киноведческих материалов.

Была создана библиографическая картотека книжной и журнально-газетной кинолитературы, составлены фильмографические справочники, справочники творческих кадров. Была создана единственная в СССР фильмотека русских дореволюционных, советских и зарубежных кинокартин. Была организована библиотека русской и иностранной кинолитературы, а также библиотека неопубликованных сценариев. Был собран иконографический материал по советской кинематографии, а также обширная коллекция киноплакатов. Был подготовлен к печати и опубликован ряд книг по истории и теории кино: мемуары Ханжонкова, сборник о фильме «Чапаев», сборник об учебно-школьном фильме, книга Пудовкина об актере, книги Н. Иезуитова, книги пишущего эти строки и др. Десятки работ были опубликованы в виде статей в периодических изданиях. Десятки исследований, оставшихся в рукописях, хранятся в кабинете киноведения ВГИКа.

Начиналась большая работа по составлению научной истории советской кинематографии, по созданию киноэнциклопедии, монографий о ведущих мастерах и крупнейших произведениях мирового и русского киноискусства и т. д.

С ликвидацией научно-исследовательского сектора ВГИКа большинство этих начинаний было сдано в архив, собранные с большим трудом научные коллективы распались, резко затормозилось развитие советской киноисследовательской работы.

Это не значит, что она полностью прекратилась. Она продолжала теплиться в двух-трех кафедрах ВГИКа и домашних кабинетах отдельных энтузиастов-киноведов.

За последние 8 лет кафедрами ВГИКа было подготовлено несколько учебников (В. Туркина, Л. Кулешова и др.). Несколько книг по творческим вопросам кино было издано Госкиноиздатом (сборники статей и монографии о Гриффите, Чаплине, Щукине, фильмографические справочники). Ряд теоретических статей был опубликован в предвоенные годы в журнале «Искусство кино».

В настоящее время научно-исследовательская работа по вопросам киноискусства попрежнему ведется во ВГИКе. Кроме кафедр (в большинстве своем малочисленных и в основном загруженных педагогикой) этой работой начинает заниматься организованный в конце прошлого года специальный Научно-исследовательский кабинет (также, впрочем, пока маломощный и не имеющий материально-технической базы).

Несколько месяцев назад был организован научно-творческий отдел при московском Доме кино, штат которого, однако, состоит пока из двух научных сотрудников.

Совершенно очевидно, что в сравнении с колоссальными задачами, стоящими перед кинотеоретической мыслью, в сравнении с требованиями, предъявленными к ней практикой советской кинематографии, масштабы и методы этой работы не могут быть признаны удовлетворительными.

* * *

Синтетический характер киноискусства, богатство и разнообразие его выразительных средств делают его изучение исключительно сложным.

При глубоком, подлинно научном исследовании кинопроизведений они должны быть проанализированы не только с точки зрения их идейно-познавательной и воспитательной ценности, но и в аспекте тех формально-стилистических компонентов, из которых они складываются — с точки зрения литературно-драматургической, режиссерской, актерской, изобразительной, музыкальной, кинотехнической и т. д.

Это требует от киноисследователя огромных энциклопедических знаний во всех областях искусств. А так как такой энциклопедизм — явление чрезвычайно редкое, то для комплексного изучения киноисскусства необходимо организовать коллективы специалистов разных отраслей искусствознания.

К сожалению, к такому изучению кинопроизведений мы даже не приступили. И каждому творческому работнику кино ясно, какая большая предстоит работа киноведческой науке, чтобы проанализировать хотя бы лучшие из этих произведений!

Но кино не только искусство.

Кинохроника и научно-учебная кинематография достаточно важные и обширные области, для того чтобы киноведение ими также всерьез и глубоко занималось. Изучение их требует не меньших знаний и не менее трудоемко, чем изучение явлений киноискусства.

Совершенно необходимо также исследование процессов, протекающих в системе проката и кинофикации. Среди

значительной части творческих работников существует недооценка этих областей кинодеятельности. Считается что в прокат и в киносеть поступают уже готовые, вполне законченные кинопроизведения и что роль прокатчиков и работников кинотеатров сводится к чисто «торговым» функциям.

Неверная точка зрения. Как много, даже в эстетическом плане, зависит от качества работы копировальных фабрик массовой печати, от состояния проекционной аппаратуры и квалификации киномехаников, от рекламы и культокружения фильмов, от архитектурного оформления кинотеатральных зданий, даже от расположения мебели и организации порядка в фойе и зрительных залах! Как много хороших фильмов гибло от безграмотности прокатчиков и работников кинотеатров, и наоборот, как много выигрывали те же фильмы от культурного доведения их до экрана!

Итак, художественная кинематография и кинохроника, научно-учебное кино, прокат и кинофикация — каждая из этих областей нуждается в помощи научно-теоретической мысли. И каждая из них могла бы поставить перед ней десятки актуальных проблем.

Каковы же эти проблемы?

Число их необозримо. Возьмем для примера два-три участка кинопроизводства.

Вопросы кинодраматургии. Известно, что от сценария в огромной, а в некоторых жанрах даже в решающей степени зависит качество будущего фильма. Известно также, что участок кинодраматургии уже в течение многих лет является самым «узким местом» кинопроизводства. Наконец, известно, что организация сценарного дела не соответствует ни масштабам, ни современному уровню развития нашей кинематографии.

Спрашивается: ведется ли у нас какая-либо научная работа по преодолению этого «узкого места», по улучшению организации сценарного дела?

Не ведется, или если ведется, то кинообщественность о ней ничего не знает.

Может ли научно-теоретическая мысль помочь такому тонкому и сложному творческому процессу, как создание сценария?

Может и должна! Во всяком случае в той же мере, в какой всякая теоретическая работа в области искусства может помочь работе художественно-творческой. Она не может малоспособного литератора превратить в талантливого. Она не может дать готовых рецептов писания хороших сценариев. Но изучив лучшие образцы кинодраматургического искусства, обобщив практический опыт наиболее выдающихся мастеров этого искусства, она может вывести некоторые (разумеется, временные и относительные) законы кинодраматургического творчества и тем помочь начинающим сценаристам в овладении мастерством их профессии.

Практика нашей отечественной и мировой кинематографии вызвала к жизни многие и многие десятки самых разнообразных жанров. Одни из них жизненны, законны, имеют все данные для дальнейшего развития. Другие — случайные, надуманные — являются плодом либо формалистического штукарства, либо недостаточной квалификации их зачинателей. Но и те и другие жанры не изучены, не осмыслены, здоровые, развивающиеся не отделены от болезненных, ублюдочных.

Необходимо разобраться во всей этой проблематике, начиная с генерального вопроса теории кинодраматургии. Какие жанры более органичны для киноискусства — повествовательные или драматические? Нужно ответить на вопросы, каковы основные признаки наиболее устойчивых и наиболее доходчивых киножанров? Каковы законы сюжетосложения, обрисовки характеров, построения диалогов применительно к каждому из этих жанров? Какие стилистические изменения претерпевают жанры зарубежной кинематографии в наших условиях, в условиях иного социального строя?

Пора также приступить к научному анализу и обобщению богатейшей практики инсценировки литературных произведений. Пора приступить к изучению стилевых особенностей и творческих методов наиболее значительных из драматургов советской и мировой кинематографии.

Наконец, исключительно важными являются вопросы организации сценарного дела — технологии работы над сценарием, принципов разделения труда и творческой кооперации в этом процессе.

Американцы выпускают 400—500 и более художественных картин в год. Значительная часть сценариев этих картин делается по методу конвейерного производства. Процесс создания сценария разбивается на ряд последовательных стадий, на каждой из которых над сценарием работает узкий специалист — «сюжетчик», «либреттист», «диалогист» и т. д.

Нет никаких оснований механически заимствовать эту систему, как нет никаких оснований принципиально отвергать ее.

Нужно детально исследовать американскую практику сценарного дела и все рациональное в ней перенести к нам.

Таковы вкратце первоочередные задачи, стоящие перед научно-теоретической мыслью только на одном из участков кинопроизводства — на участке кинодраматургии.

Не менее значительны задачи, стоящие в области организации производства фильмов.

Проблема организации студии как производственного целого и отдельных ее цехов как частей единого организма.

Проблема формирования постановочных коллективов.

Проблема организации труда актеров.

Проблема рационального использования съемочных площадей и т. д. и т. п.

Нужно, наконец, всерьез изучить организацию производства на лучших зарубежных студиях и, критически освоив их опыт, выработать свою советскую систему.

К общим вопросам организации кинопроизводства нужно добавить творческие и организационно-творческие вопросы, касающиеся работы режиссеров, операторов, актеров, художников, композиторов, звукооператоров и других специалистов, участвующих в создании кинофильма.

Нужно приступить к научному обобщению опыта лучших представителей этих профессий и созданию практических руководств по ним, ибо за исключением двух-трех книг по технике режиссуры и драматургии да старой книги об искусстве оператора у нас ничего нет. Такие руководства нужны не только для обучения молодежи, но и для действующих творческих кадров.

Возьмем, далее, такой участок киноискусства, как мультипликации.

Несмотря на наличие единичных успехов на этом участке, в целом он чрезвычайно отстает. Он отстает и в области драматургии, и в области режиссуры, и в изобразительной части, и в части музыкально-ритмической. Здесь, следовательно, также необходима большая и вдумчивая исследовательская работа.

Можно было бы привести также примеры из области детского и юношеского фильма, национальной кинематографии, эстетики цветного и стереоскопического фильма и т. д.

Можно было бы перечислить огромную тематику, ждущую своей разработки в области истории советского и мирового кино.

Можно было бы назвать сотни тем для научно-исследовательской работы в области кинохроники и документального фильма, научно-популярного и учебно-школьного кинематографа, проката и кинофикации, узкопленочной кинематографии.

Но я не стану загружать внимание читателя дальнейшим перечислением тематики будущей научно-исследовательской работы по вопросам кино.

Надеюсь, что мне удалось убедить его в необходимости самого широкого развертывания этой работы.

В каких же организационных формах должна протекать эта работа?

Нужен Научно-исследовательский институт киноискусства!

* * *

В системе Министерства кинематографии свыше пятнадцати лет существует Научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ). Этот Институт насчитывает в своем составе несколько сот научных и технических работников,

имеет шестимиллионный годовой бюджет, в его распоряжении имеются целый ряд хорошо оборудованных лабораторий, подзаводская установка, подсобные помещения и т. д. Но НИКФИ занимается исключительно вопросами кинотехники: кинопленкой и киноаппаратурой.

Для научно-исследовательской работы по вопросам киноискусства должен быть создан Институт, по крайней мере, таких же масштабов.

Вероятно, найдутся люди, которые обвинят меня в гигантомании. Но такое обвинение могло бы быть основано только на полном непонимании всей сложности и многообразия задач, стоящих перед будущим Институтом.

Институт должен был бы состоять по крайней мере из пяти больших секторов, соответствующих пяти основным разделам науки о кино, а именно: 1) сектора общего киноведения, 2) художественной кинематографии, 3) кинохроники и документального фильма, 4) научно-учебного кино, 5) проката и кинофикации.

При Институте, кроме того, должны быть: научная фильмотека, экспериментальная киностудия, библиотека кинолитературы и т. д.

Размеры статьи не позволяют мне остановиться более подробно на задачах каждого сектора и каждого научно-вспомогательного учреждения будущего Института.

Но для того чтобы дать некоторое представление об объеме работ Института, я остановлюсь только на одном секторе — секторе художественной кинематографии, и одном научно-вспомогательном учреждении — фильмотеке.

Для того чтобы охватить основные вопросы творчества и производства художественных фильмов, этот сектор должен будет включить в свой состав следующие научные кабинеты и лаборатории: 1) теории художественной кинематографии, 2) кинодраматургии, 3) кинорежиссуры, 4) мастерства киноактера, 5) операторского искусства, 6) декоративного оформления, 7) композитора и музоформления, 8) звукооператора, 9) комбинированных съемок, 10) организации производства игровых фильмов, 11) мультипликационного фильма, 12) цветного кино, 13) стереокино. Причем, некоторые из этих кабинетов, как, например, кабинеты кинорежиссуры, операторского мастерства комбинированных съемок и др., должны представлять собой солидные научно-экспериментальные учреждения, технически хорошо оснащенные, с большим штатом научных и технических сотрудников и т. д.

Достаточно солидным учреждением должна быть и научная фильмотека.

До сих пор у нас недооценивалось огромное значение работы по собиранию, хранению, научной и технической обработке и правильной эксплоатации фильмов, имеющих научно-историческую ценность.

Как иллюстрацию, можно привести тот факт, что до недавнего времени весь «штат» единственной в СССР учебной фильмотеки — фильмотеки ВГИКа, насчитывающей несколько тысяч кинокартин, состоял из ... одного бывшего киномеханика.

Для того чтобы фильмотека могла реально обслуживать процесс научной работы, она должна быть сама научным учреждением. Ее фонды должны быть разбиты на ряд отделов, во главе которых должны быть поставлены специалисты-фильмоведы, занимающиеся данной группой картин. Там, нам кажется, следовало бы создать отделы: 1) русской дореволюционной кинематографии, 2) художественных фильмов РСФСР, 3) художественных фильмов других национальных республик СССР, 4) кинохроники и документальных фильмов советского производства 5) научно-учебных фильмов советского производства, 6) кинофильмов США, 7) кинофильмов Франции, 8) кинофильмов других стран, 9) особого фонда.

Кроме научных фондов должны быть созданы учебные и кинолекционные фонды (вторые и третьи экземпляры).

При фильмотеке необходим фильмографический кабинет — для научного описания, аннотирования и каталогизации картин; лаборатория для научной реставрации фильмов; мастерская ремонта фильмов, просмотровые комнаты, монтажные и пр.

Другие секторы и другие научно-вспомогательные учреждения будут, разумеется, иметь другие задачи и другую структуру.

Но уже по этим двум примерам читатель может представить себе, насколько мощным должен быть предлагаемый нами Институт.

По самым скромным подсчетам для разворота Института потребуется не менее 200 — 300 научных работников-киноведов, не считая технического и обслуживающего персонала.

Кроме того для Института необходимо большое рабочее помещение, техническое оборудование и т. д.

Может ли быть все это найдено сейчас? Другими словами, может ли быть развернут в полном объеме такой Институт в течение, скажем, ближайших 1 — 2 лет.

Думаю, что нет. Необходимо время для подготовки кадров и для постройки специального помещения, и для технического оснащения Института.

Но начать расширение научно-исследовательской работы по вопросам киноискусства (это будет одновременно и подготовкой к созданию Института) можно и нужно уже теперь.

С чего же начать? Расширение этой работы можно начинать либо сверху — путем организации при Министерстве кинематографии Научно-исследовательского центра по киноискусству, который, обрастая постепенно кабинетами и лабораториями, вырос бы со временем в Институт, либо снизу — путем организации небольших исследовательских ячеек по отдельным вопросам кинотеории и кинопроизводства на местах — при киностудиях, главках, домах кино и т. д.

А еще лучше начинать с обеих сторон — и сверху и снизу.

При Министерстве кинематографии следует создать отдел научно-исследовательских учреждений по типу аналогичных отделов, существующих при наркоматах (а также при Комитете по делам искусств). Этот отдел должен руководить работой научно-исследовательских ячеек на местах, планировать и финансировать их тематику, продвигать готовые работы в производство, создавать новые ячейки.

На местах — при киностудиях, главках, домах кино и других киноорганизациях — должны быть созданы научно-исследовательские кабинеты или лаборатории, занимающиеся основными творческими и организационно-творческими проблемами данного предприятия.

Так, например, кабинет при Сценарной студии должен был бы заниматься вопросами кинодраматургии; при театре киноактера — вопросами киноактерского мастерства; кабинеты при Мосфильме и Ленфильме — вопросами организации призводства фильмов и историей этих крупнейших предприятий; при Союздетфильме — вопросами детского и юношеского кино; при Киевской, Тбилисской и других национальных студиях — вопросами теории и истории национального искусства; кабинеты при Главтехфильме, Союзкинохронике, Главкинопрокате, Управлении кинофикации — соответствующими разделами практики кинематографии;кабинеты при домах кино должны заниматься обобщением творческого опыта мастеров кино. Разумеется, эти ячейки могут быть созданы не сразу, а постепенно, в зависимости от подыскания необходимых кадров, помещения и пр. Разумеется, также, что не все они будут работать в одинаковой мере успешно. Но, постепенно накапливая опыт, подбирая людей и укрепляясь организационно, они в конце концов и явятся тем фундаментом, на котором будет создан сначала Научно-исследовательский институт, а затем и Академия киноискусства.

Речь товарища Сталина и его указания по развитию научной работы открывают неограниченные возможности этого развития и в области «важнейшего из искусств». Только от нас, кинематографистов, от нашей энергии и инициативы зависит быстрейшее превращение этих возможностей в действительность.

НАРОДНЫЙ ХУДОЖНИК В. Е. ЕГОРОВ

ОЛЕГ ЛЕОНИДОВ

Владимир Евгеньевич Егоров почти никогда не подписывает свои эскизы полным именем. В углу картины он ставит только инициалы «В. Е.», сделанные в резкой и размашистой манере. Но если бы даже не было этих инициалов, вы всегда безошибочно назовете имя автора, настолько приметны его творческий почерк, построение и раскраска рисунка. Своеобразие егоровской живописи, определившееся еще в ранней молодости, сохранилось неизменным и до наших дней.

Что бы ни писал Егоров, он остается истинным художником-декоратором. И в то же время, когда смотришь на нарисованный В. Е. Егоровым персонаж пьесы или сценария, кажется, что художник давно знает этого человека и может рассказать всю его простую или сложную биографию.

Он много жил, много видел на своем веку, и в богатой его памяти навсегда запечатлелись воспоминания о людях, встречавшихся на жизненной дороге, — и о случайных прохожих, и о долголетних современниках и спутниках.

Владимир Евгеньевич Егоров родился в 1878 году в небогатой крестьянской семье.

Отец и мать — уроженцы Мценского уезда Орловской губернии — молодыми людьми пришли в Москву на городские заработки.

Егоровы поступили к тогдашнему магу и чародею сценических зрелищ М. В. Лентовскому, содержавшему сад и театр «Эрмитаж» на Антроповых Ямах. Феерии и оперетты в его постановках потрясали москвичей небывалой роскошью, невиданными световыми эффектами, чудесными превращениями. На все это с жадностью взирал маленький Володя, и эти первые театральные восторги прочно отложились в душе впечатлительного ребенка. Не отсюда ли ведет начало его еще неосознанная страстная любовь к искусству, удивительное чувство сцены и ее возможностей?

Родители не собирались направлять сына на театральную стезю, да и сам Володя едва ли предполагал в те годы, что когда-нибудь будет причастен к театру. Отец и мать, скромные работники костюмерной, достаточно навидавшись закулисных слез, трагедий, актерской нужды, мечтали о спокойной и обеспеченной будущности сына: он был определен в духовную семинарию. Но у мальчика вскоре обнаружились незаурядные способности к рисованию, детские наброски отличались уверенностью линий, ощущением формы. По настоянию добрых друзей духовная карьера была прервана во имя искусства.

И вот Владимир Егоров — воспитанник Строгановской школы рисования, реорганизованной позднее в Художественно-промышленное училище.

Его учителями были видные архитекторы и художники — Ф. Шехтель, С. Носковский, И. Желтовский. Они развили в юноше основные качества его природного таланта, пристрастие к декоративности в самом широком смысле слова.

Егорова не влекло к станковой живописи. Его темперамент требовал больших пространств. Он полюбил фрески, роспись стен, плафоны. В одно неразрывное целое слились в его понимании изобразительное искусство и архитектура. Вкусам юноши близки были такие сооружения, как Ярославский вокзал, возведенный любимым учителем Ф. О. Шехтелем.

И Шехтель уже в ту пору угадал в своем ученике того растущего мастера, которому можно спокойно поручить украшение домов, особняков, общественных зданий.

1898 год. Индустриальный центр Шотландии — Глазго готовится к открытию международной выставки. По проектам Шехтеля здесь сооружается пять русских павильонов из русского — архангельского леса. Роспись их строитель поручил В. Е. Егорову и четырем его товарищам по Строгановскому училищу.

Иностранцы, подняв головы, любовались веселым «маляром», когда он, взобравшись на высокие подмостки, под самым потолком выводил своей волшебной кистью затейливые

цветастые узоры. И, работая, звонким тенором распевал песни родины— «Ваньку-ключника», «Вниз по матушке, по Волге»...

Строгановское училище окончено в 1900 году с золотой медалью. Начинается самостоятельная творческая жизнь, длящаяся без малого полвека.

Юность В. Е. Егорова совпала с юностью Московского Художественно-общедоступного театра, основанного К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. Этот театр, переименованный в 1902 году в Московский Художественный, не имел еще тогда всемирной известности, но уже начинал завоевывать прочное положение и в русском искусстве и в русской общественности.

Ф. О. Шехтель был в числе близких друзей театра, он осуществил всю внутреннюю отделку того здания, в котором помещается МХАТ и теперь. Шехтель же и назвал Станиславскому имя Егорова, когда зашел разговор о привлечении талантливой молодежи для декоративного оформления спектаклей.

Станиславский приехал в живописную студию, где работал Егоров вместе со своим другом — художником Н. П. Ульяновым, посмотрел их картины, эскизы, альбомы. И тут же сказал:

— Хорошо бы вас обоих в театр.

Это было в начале 1906 года, когда художественники отправлялись в первую свою заграничную поездку. Станиславский взял В. Е. Егорова за границу, чтобы он присматривался к спектаклям, знакомился с труппой, входил в творческую атмосферу театра. Единственной его обязанностью было «следить за декорациями», привезенными из Москвы.

Поездка дала В. Е. Егорову очень много. Егоров не только повидал иностранные театры. Работа по монтировке спектаклей, поставленных в Москве, помогла ему практически овладеть ремеслом. Он проник в круг идей и исканий гениального мастера сцены, постепенно становясь участником самых сокровенных его бесед об искусстве.

В. Егоров. Эскизы костюмов к фильму „Степан Разин"

По возвращении в Москву В. Е. Егоров и Н. П. Ульянов дебютировали в Художественном театре декорациями к «Драме жизни». Об этом дебюте читаем в книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве».

«Декорации соответствовали общему плану всего спектакля и были написаны большими, резко ограниченными плоскостями и полосами основных тонов».

По выражению Станиславского, режиссерские, живописные и музыкальные пятна постановки придавали спектаклю «невиданную до того времени остроту».

Вместе со Станиславским искал Егоров новых постановочных средств, новых внешних форм театральных спектаклей. Был найден тот оригинальный декоративный принцип — «черный бархат», которому посвящена Станиславским целая глава в его книге и который с таким мастерством и изобретательностью применил В. Е. Егоров в «Жизни человека» Л. Андреева.

Вершиной и триумфом егоровского декоративного искусства в Художественном театре было поистине сказочное и поэтическое оформление «Синей птицы» М. Метерлинка. Здесь в полной мере развернулись и богатейшая фантазия художника, и его умение лаконично и обобщенно строить образы, создавать нужное впечатление буквально двумя-тремя линиями и несколькими красочными пятнами. И не случайно, что «Синяя птица» — так, как она была поставлена в 1908 году, идет на сцене Художественного театра около 40 лет, и не одно поколение детей, их матерей и отцов жило и живет под обаянием этого волшебного зрелища.

В. Е. Егоров создал и скромную хижину дровосека, где обитают маленькие Тильтиль и Митиль, и лазоревое Царство Будущего, и Страну Воспоминаний, и страхи Дворца Ночи. Все это выполнено им в сочетании стилизованной графики с причудливыми образами сказки, которая вдруг делается похожей на жизнь.

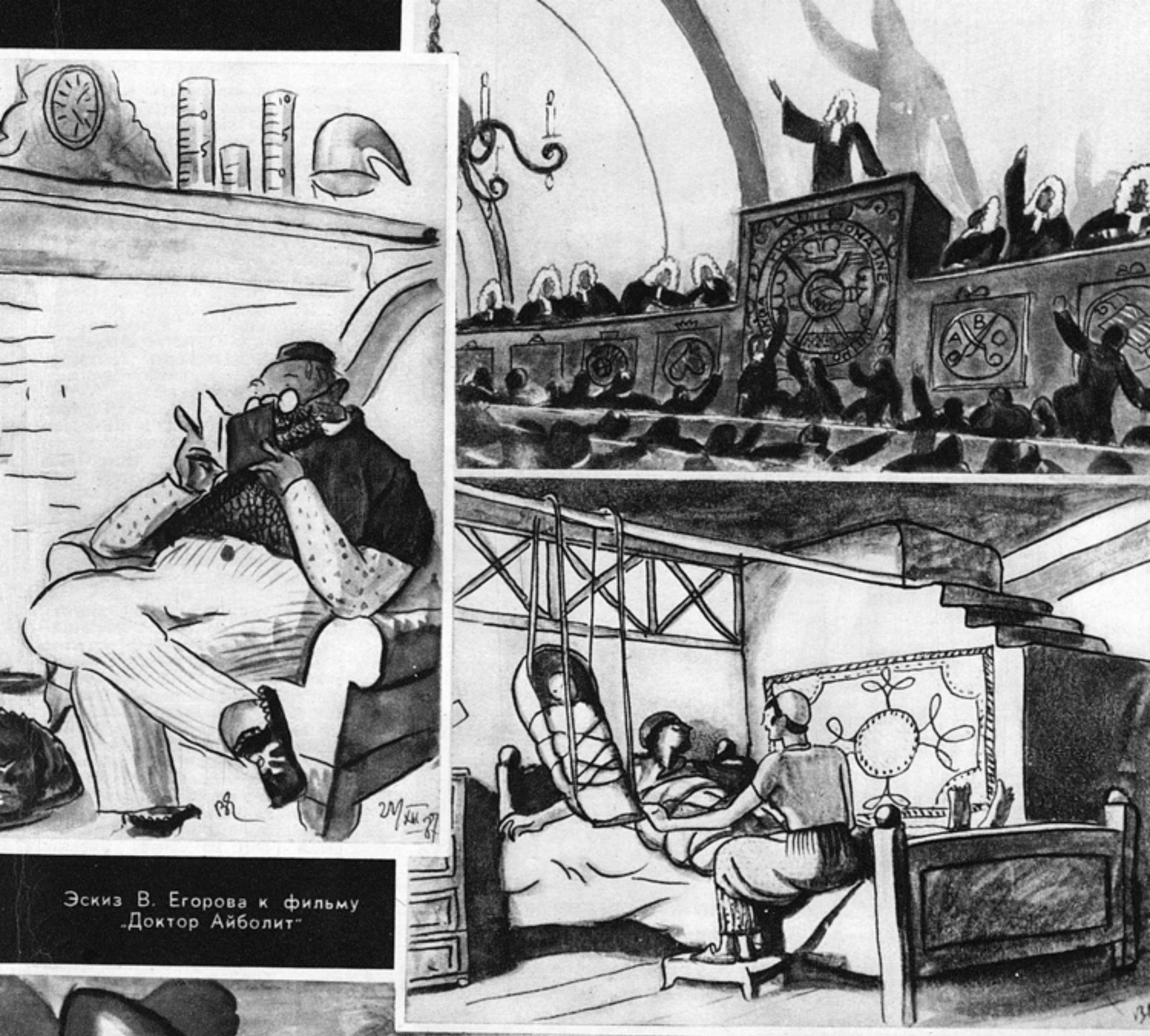
Слава о «Синей птице» докатилась до Парижа. Спектакль приехала смотреть супруга Метерлинка — французская артистка и режиссер Жоржетта Леблан. Вместе с Л. А. Суллержицким и его учеником Е. Б. Вахтанговым Жоржетта Леблан пригласила в Париж и художника В. Е. Егорова, чтобы они повторили там московскую «Синюю птицу» на сцене театра Режан.

Спектакль произвел на французов ошеломляющее впечатление. В комнате В. Е. Егорова висит фотографический портрет Мориса Метерлинка. Знаменитый бельгийский драматург в надписи, сделанной под фотографией, выражает восхищение талантом русского художника, построившего для Синей птицы «такой дворец, в котором она может пребывать».

В. Егоров. Эскизы костюмов к фильму „Степан Разин"

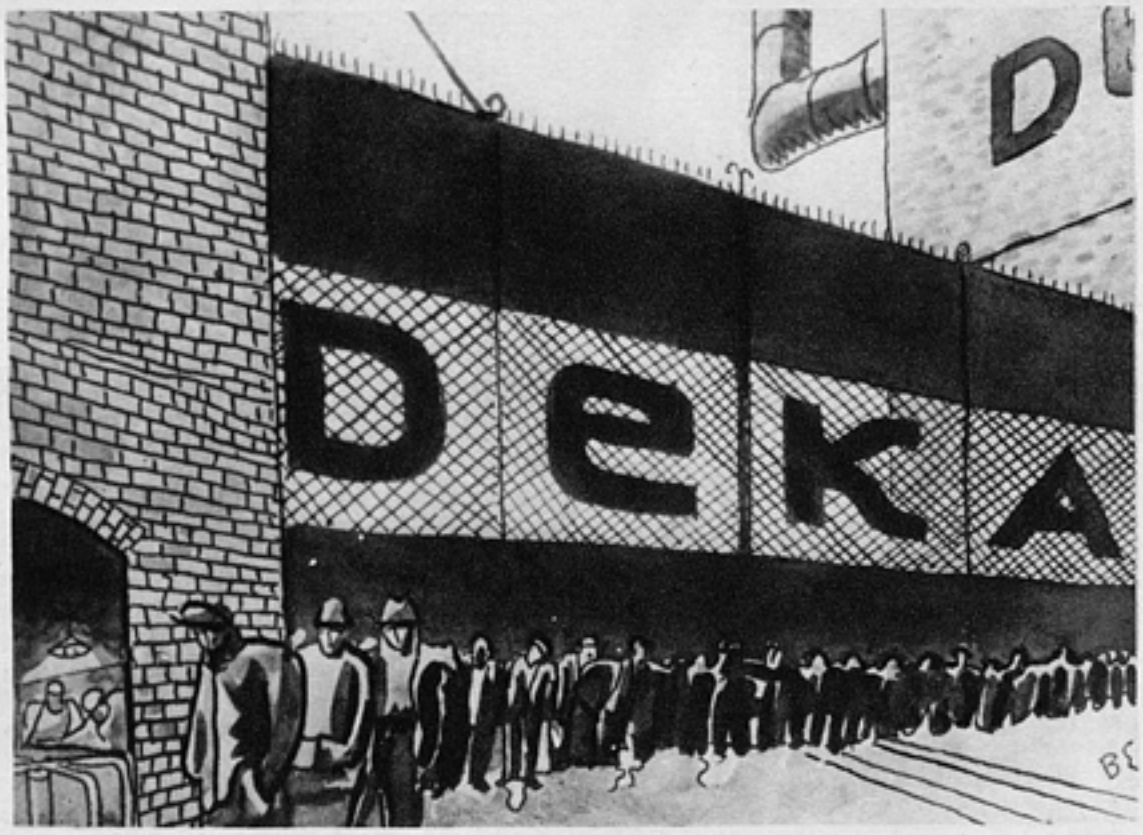
На долю В. Е. Егорова выпало великое счастье присутствовать при рождении Московского Художественного театра, утвердившего новое направление в мировом сценическом искусстве. Он был и у колыбели того нового искусства, которое вско-

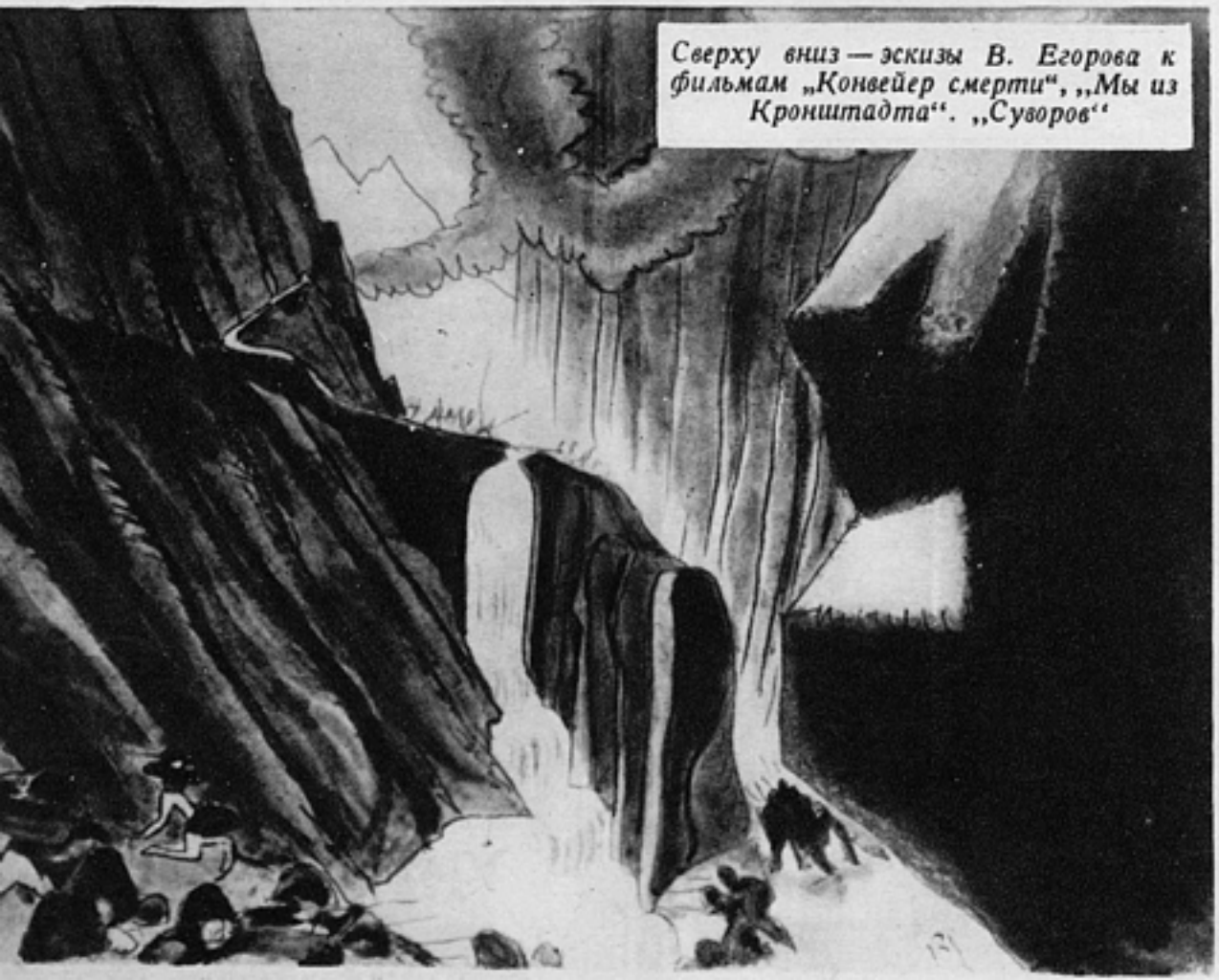
Эскиз В. Егорова к фильму
„Доктор Айболит"



Сверху вниз — эскизы В. Егорова к фильмам „Саламандра" и „Аэроград"

Эскиз В. Егорова к фильму
„Смерть чиновника"





Сверху вниз — эскизы В. Егорова к фильмам „Конвейер смерти", „Мы из Кронштадта". „Суворов"

ре завоевало весь мир. На его глазах возникла живая фотография. Вместе с развитием кинотехники формировалась и эстетика кинематографа.

Первые кинематографические шаги В. Е. Егорова относятся к 1915 году. Молодая русская кинопромышленность уже насчитывала в своем активе ряд лент Я. А. Протазанова, В. Р. Гардина с участием видных театральных актеров. Но проблема декоративного оформления кинопостановок никого еще всерьез не занимала. По инерции следуя за театром и в построении сцен, и в актерском исполнении, большинство кинорежиссеров довольствовалось театральными павильонами, рисованными плоскостными декорациями.

Своей работой в фильме «Портрет Дориана Грея» (1915 г.) В. Е. Егоров нарушил эту консервативную традицию, которая успела укорениться в кино несмотря на его молодость.

Построенные в павильоне уличные декорации, интерьеры домов, курильная опиума, небольшой театрик, где Сибилла Вэн играет Джульетту, — все это, с одной стороны, получило у Егорова яркое декоративное осуществление, а, с другой, свидетельствовало о превосходном понимании света и тени как средств киновыразительности. Егоров дал искусное сочетание архитектурных декораций с изяществом и богатством бутафории, реквизита, костюмов, с изысканным, выдержанным в едином стиле убранством. Кинематография еще только осознавала свои художественные возможности, а Егоров уже и понял, и показал, что значит ракурс в кино, что такое глубина и объемность мизансцен.

В статьях о фильме «Портрет Дориана Грея» по Оскару Уайльду критика впервые уделила место работе художника. Я. Тугенхольд в журнале «Северные записки» отмечает, что «бутафория не оставляла желать ничего лучшего как в смысле стильности подборов, так и декоративности группировок. Мастерская Бэзиля, кабинет лорда Генри с его гигантскими креслами, роскошный альков Дориана Грея, чудесные ширмы, ковры и китайские шелка — все это носило печать подлинно британского эстетства и не походило на обычную эклектическую и дешевую обстановку кинемо». Рецензент «Театральной газеты» писал о зрелищной красоте фильма, идущей от художника.

Великая Октябрьская социалистическая революция и последовавшее за ней переустройство нашей кинематографии с ее новыми задачами и новыми принципами были для В. Е. Егорова той счастливой порой, когда он смог от единичных постановок перейти к постоянной и планомерной работе в кино. Его новаторство находило горячий отклик в среде советской режиссуры, ломавшей привычные кинематографиче-

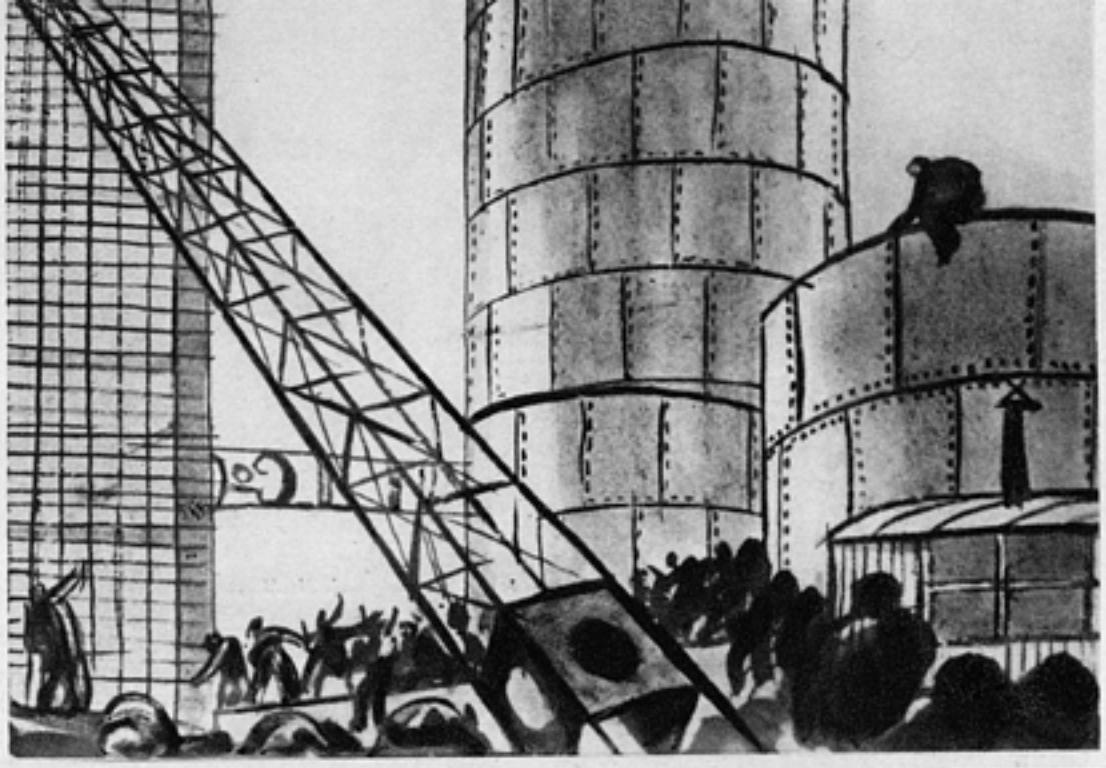
ские формы и настойчиво искавшей новые формы для нового, революционного содержания своих лент.

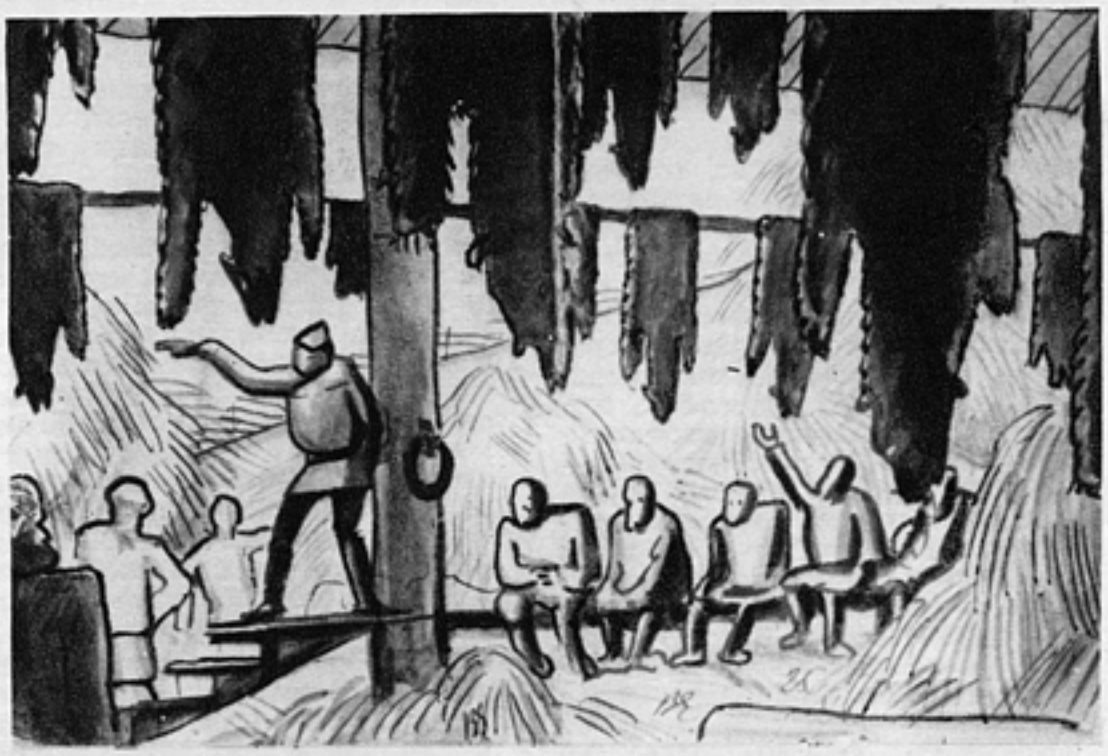
В. Е. Егоров принял участие в постановке не менее 40 немых и звуковых фильмов. В этом обширном списке и картины из истории революционного движения — «Степан Халтурин», «Дворец и крепость», и гражданская война — «Мы из Кронштадта», и первый ленинский фильм «Его призыв». Тут мы находим и инсценировки классической и современной литературы — «Иудушка Головлев», «Дубровский», «Поднятая целина», «Без вины виноватые». Тут целая серия исторических постановок из славного прошлого нашего народа — «Крылья холопа», «Ледяной дом», «Степан Разин», «Суворов», «Кутузов». Тут и русская народная сказка о Василисе Прекрасной, и суровая повесть из зарубежной жизни — «Конвейер смерти», и веселый водевиль — «Закройщик из Торжка». Сколько эпох и стилей, какое разнообразие сюжетов и жанров. И в то же время единая творческая линия, проходящая через все эти декоративные работы, последняя из которых — фильм В. И. Пудовкина «Адмирал Нахимов».

В. Е. Егоров как художник — явление глубоко национальное. Исключительно широк его диапазон, круг его духовных интересов. Но основная его тема — жизнь родного народа, русский человек. Поэтому с одинаковым воодушевлением участвует он в создании и современных, и исторических фильмов. И всюду зритель безошибочно узнает характерную егоровскую манеру, его умение выбирать только типичные детали, избегая натурализма и бытовщины.

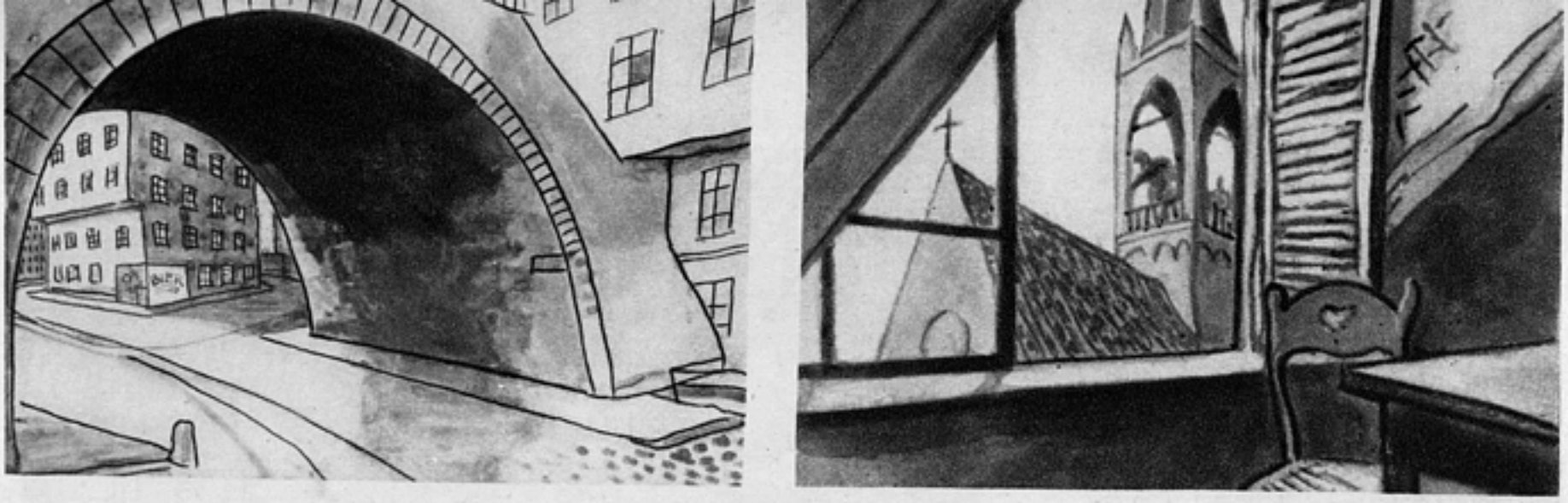
В совершенстве владеет В. Е. Егоров большими, даже грандиозными масштабами, и они всегда укладываются в ограниченные рамки кадра. Всем известны споры между кинематографическими художниками, с одной стороны, и кинооператорами — с другой. Первые упрекают постановщиков в том, что декорации и архитектурные сооружения заснимаются лишь частично и потому не выражают идеи художника. Кинооператоры же укоряют художников за громоздкость и «неснимаемость» декоративных конструкций, которые не помогают, а мешают постановке массовых сцен и камерных эпизодов. Таких конфликтов между В. Е. Егоровым и его режиссерами и операторами возникнуть не может, ибо он великолепно знает свою профессию и специфику того искусства, в котором работает.

Теме «Режиссер и художник в кино» посвящена содержательная статья С. Юткевича, опубликованная в журнале «Искусство кино» за 1939 год. Автор указывает на то, что у некоторых режиссеров укоренилось





Сверху вниз — эскизы В. Егорова к фильмам „Конвейер смерти", „Аэроград", „Кутузов"



Слева направо—эскизы В. Егорова к фильмам „Конвейер смерти“ и „Держись, Карлуша!“

отношение к художнику, как к постановщику «дежурных павильонов».

«В очень многих фильмах, — пишет он, — примеры этому налицо: беспомощное оформление, художественно абсолютно непродуманное, совершенно нереалистическое и пачкающее весь фильм». В противовес этому С. И. Юткевич приводит примеры, того, как художник, найдя свое органическое место в картине, становится ценной творческой величиной. Среди таких мастеров он называет имя В. Е. Егорова. Егоров действительно соответствует образу того кинодекоратора, который умеет углублять экранное пространство и оперировать им, используя разность фактуры, соотношение масштабов, возможности естественного и искусственного света и т. д. и т. п. И, главное — свой декоративный замысел всегда сочетает с замыслом режиссера, драматурга, оператора. Только при таком сочетании элементы композиционной выразительности не превалируют и не выбрасываются за борт. В качестве примера лучших картин, отмеченных единством замысла, автор статьи справедливо приводит фильм «Мы из Кронштадта», декорации к которому делал В. Е. Егоров. Изобразительная культура этой картины находится на высоком уровне и в то же время она хорошо совпадает с замыслом режиссера и с драматургией В. Вишневского. Такие художники, как В. Е. Егоров, участвуют в создании атмосферы каждой сцены и фильма в целом, зачастую одной деталью или только световой насыщенностью, тональной гаммой передавая «образ эпизода».

Если бы издать все эскизы декораций и костюмов, которые осуществил В. Е. Егоров для кино, получилась бы объемистая энциклопедия русской жизни за много веков, и каждый мог бы воочию убедиться в громадной культуре этого скромного человека и первоклассного художника, которому так заслуженно было присвоено в 1944 году почетное звание народного художника РСФСР.

А скромность Егорова действительно поражает каждого, кто знаком с его творчеством. Достаточно сказать, что за 40 лет работы в театре и кино он ни разу не выставлял своих произведений, за исключением маленькой выставки, устроенной год назад. Ценнейшие эскизы грудами навалены в его комнате, многое осталось в театрах и на студиях, многое пропало, и если бы не бережное отношение музея Художественного театра к его истории, мы бы не могли даже восстановить в памяти декорации художника, сделанные для МХАТа.

В. Е. Егоров принадлежит к числу тех щедрых натур, которые охотно передают свои знания и свой опыт подрастающему поколению. Он преподает в своем родном Строгановском училище композицию — то искусство, в котором сам достиг наибольших успехов. Многие художники киностудий были подмастерьями и учениками Егорова.

Егоров работает очень много, в работе его радость, цель и содержание жизни. Это все тот же неутомимый и веселый мастеровой, каким он был почти полвека назад, когда на удивление шотландцам расписывал русские павильоны в Глазго и распевал своего «Ваньку-ключника».

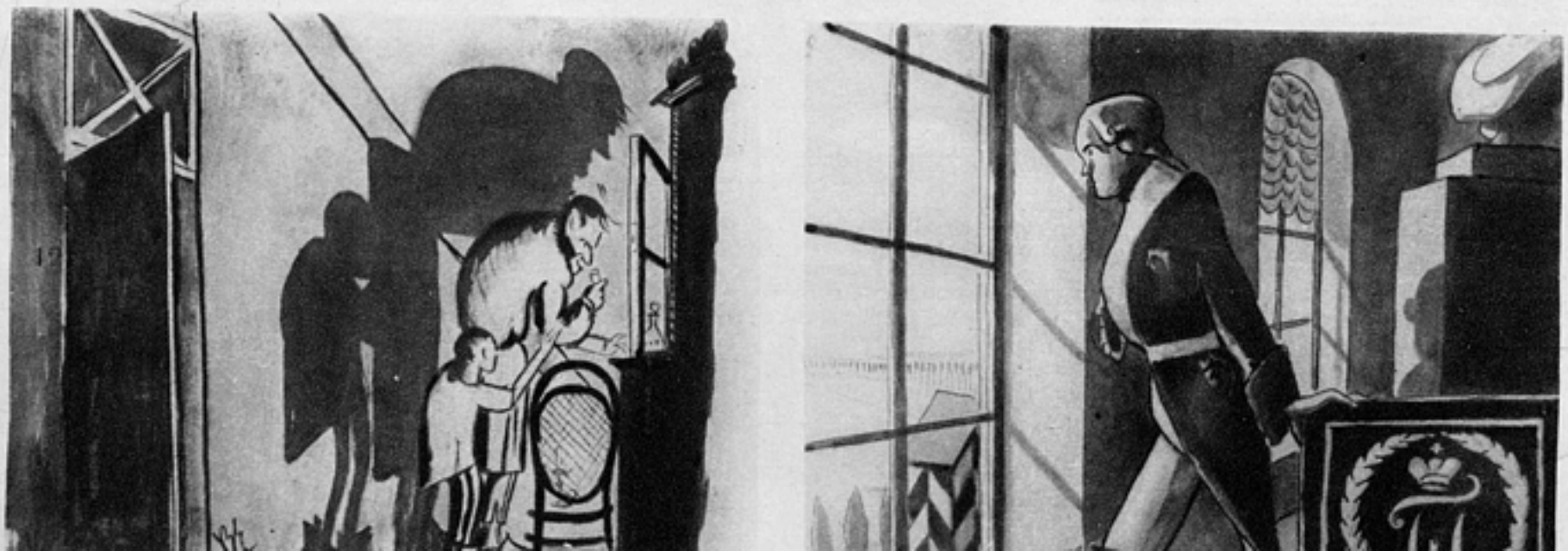
Кинематографическая работа совмещается с театральной, с такими, например, постановками, как «Собор Парижской Богоматери» в Малом театре; кино и театр — с педагогической деятельностью. Он живет интересами не только своего творчества, но и всего советского искусства. И на Художественном совете Министерства кинематографии мы слышим всегда страстные и всегда деловые выступления или реплики Егорова, для которого киноискусство во всем его объеме — свое, кровное дело.

Глядя на В. Е. Егорова, разговаривая с ним, не веришь, что перед тобой человек, приближающийся к своему 70-летию. Творческие силы его далеко не исчерпаны, он и не собирается складывать свое художественное оружие.

Вот и сейчас он по-юношески увлечен теми работами, которые делает для кино и театра. Он мечтает выступить в кино в качестве декоратора и постановщика. Он видит перенесенные на экран сказочные образы «Снегурочки», он мечтает о них с такой же лирической нежностью, с таким же трепетом, как много лет назад мечтал о метерлинковской «Синей птице».

Это энергичная и живая натура, требующая постоянного и вдохновенного труда. Это представитель той старой русской художественной интеллигенции, которая вышла из народных низов, служила и будет служить до конца дней родному народу, родному искусству.

Слева направо—эскизы В. Егорова к фильмам „Анна на шее“ и „Суворов“



„СЫНОВЬЯ". Постановка А. Иванова. Заслуженный артист РСФСР Олег Жаков в роли Яниса.

„СЫНОВЬЯ"

М. ПАПАВА

Поезд идет в Германию... Плавная, эпическая панорама родной земли начинает фильм. В последний раз проплывает это видение Родины перед глазами людей, увозимых на фашистскую каторгу. Еще вчера, — свободные граждане Советской Латвийской республики, сегодня они рабы.

Поезд идет в Германию... Тупыми и мрачными монументами сидят на крышах вагона эсесовские охранники. Вот он «новый порядок» фашистского «райха»!

«Сыновья» — это фильм о мрачном периоде оккупации советской Латвии гитлеровскими полчищами, о муках латышского народа, о его повседневном и упорном сопротивлении немецким захватчикам. В центре фильма образ латвийского крестьянина Яниса. Янис бежит из поезда, он пытается увидеть семью и снова попадает в руки немцев. И снова бежит. В дальнейшем он готов выдать себя, чтобы спасти семью, брошенную в концлагерь. Он еще не понимает бессмысленности этой жертвы. Скитающийся и затравленный Янис пытается сначала бороться с немцами в одиночку и, наконец, приходит к массовому и организованному движению сопротивления, к латвийским партизанам.

Мы видим в фильме тех простых людей, о которых сказал товарищ Сталин: «У них, у «простых людей» есть свои взгляды, своя политика и они умеют постоять за себя». И мы видим, как стоят за себя эти простые люди — механик Карлис и его жена, дочь мельника Мильда и сам старый мельник.

В дни демонстрации этого фильма в далеком Нюрнберге держат ответ перед судом человечества гитлеровские палачи. Паясничающие защитники фриков и заукелей, возмущая совесть народов, пытаются изобразить их сейчас чуть ли не гуманистами. И потому, именно сейчас фильм «Сыновья» прозвучит с особенной политической остротой и силой.

Помня об этом, мы, однако, отнюдь не уверены, что фильм сможет выдержать испытание временем и останется в большом фонде нашего искусства. Причина этому — отсутствие точной и ясной художественной формы и вытекающая отсюда разностильность отдельных приемов и компонентов фильма, которые подчас взаимно уничтожают друг друга.

В фильме можно отчетливо проследить механическое соединение столь различных жанров, как детектив, эпическое повествование и мелодрама. Мы вовсе не за пуританскую чистоту жанров в кинематографе. Однако для нас разговор о жанре это не пустой спор о внешней классификации фильмов. В нашем понимании, жанр — это некий решающий художественный принцип, со всеми вытекающими отсюда приемами. Это, если хотите, способ и характер видения и подачи материала художником. Пытаясь ломать жанры или сталкивать их между собой, нужно точно знать законы и характер воздействия на зрителя тех или иных жанровых приемов. А это требует той самой культуры формы, которой как раз нехватает режиссеру Иванову при всем его темпераменте и хорошем политическом глазе советского художника.

Кинематограф растет. По существу именно сейчас, освобождаясь от прямого подражания театру и театральной пьесе, кинематограф вступает в новый, многообещающий этап своего развития. На наших глазах рождаются кинематографический роман, повесть. Это особый вид кинематографической прозы, далекий от прежних ученических представлений о кинодраматургии. Однако этот процесс очень далек от того произвольного смешения жанров, какое мы наблюдаем в «Сыновьях». Сочетание эпической манеры с детективом здесь также нецелесообразно и эстетически

неприятно, как, скажем, попытка сшить платье из комбинации драпа и батиста.

Сценарист фильма Ф. Кнорре вообще склонен к мелодраматической манере письма. Это можно проследить на ряде его работ — кинофильме «Истребители», пьесе «Встреча в темноте», повести «Твоя большая судьба» и т. д. В сюжетах этих вещей Кнорре опирается на некую беспроигрышную ситуацию, долженствующую автоматически исторгать у зрителя волнение, сочувствие и жалость. Мелодраматизм заключен здесь в центральном положении фильма, где судьба все время сталкивает Яниса с его младшим братом Вольдемаром, успевшим стать фашистом.

В первый раз путь к бегству преграждает Янису брат. Сцена узнавания. Руки Яниса, душившие горло неизвестного врага, разжимаются. Он пойман. Второй раз Янис сталкивается с Вольдемаром в опустевшем ночном городе. Вольдемар согласен не выдавать Яниса при условии, что Янис не вздумает явиться с повинной. Это не может изменить судьбу его семьи, ибо ее уже нет, — так лжет Вольдемар. В третий раз, боясь выдать себя и свои встречи с Янисом, Вольдемар ожидает его в засаде вместе с эсесовцами. Образ Вольдемара чрезвычайно неприятен. Такова его функция в картине. Но актеру В. Гиппиусу не удается создать трехмерный объемный образ. Он работает в плоскости. Он точно вырезан из картона или жести. Впрочем, таков закон жанра. Мелодраме свойственна поверхностность. Один брат злодей, другой хороший. Мы ничего не знаем о прошлом братьев. Отсутствуют убедительные подробности и в настоящем, которые могли бы объяснить столь разный путь двух братьев. Очевидно, сама ситуация введена лишь для мелодраматического обострения конфликта.

Артисты М. Домашева и И. Савельев ограничены репликами «благородных родителей» из мелодрамы.

Жена Яниса Илга тоже оказывается неким мелодраматическим персонажем. Это некая абстрактная страдающая жена, а не различимый человеческий характер. Разговор Илги с ребенком об отце служит неодолимой приманкой для наблюдающего за ними в лесу Яниса. Второй раз Илгу, ребенка и песню уже нарочно используют фашисты, устроив засаду. Режиссер всячески смакует эту мелодраматическую ситуацию. Стоя в засаде с ребенком, Илга поет под дулами автоматов. Но под дулами автоматов не только Илга, но и зритель, у которого режиссер категорически требует слез. Эта настойчивость вызывает у нас досаду и естественное недоверие ко всему происходящему. Мы ровно ничего не можем сказать об игре артистки Л. Смирновой. Она делает грустные глаза, она поет: больше ей, видимо, не положено.

Мелодраматические эффекты фильма включены в сюжет по существу приключенческий, детективный. Это — эффектный побег Яниса, драка с эсесовцами, погони с собаками, сыщик в пивной, неудачи сыщика у Карлиса, ловушка, приготовленная Янису, попытка гестаповца скрыться в одежде убитой старухи и т. д. Как раз все эти куски сняты режиссером в очень остром темпе, с настоящим темпераментом, необходимым в этом жанре.

И в то же время режиссера неодолимо тянет к этакому «эпическому полотну». Он упорно подает Яниса, своего центрального героя, в изобразительной манере, напоминающей манеру Пудовкина, его крестьянского парня из «Конца Санкт-Петербурга». А для этого здесь слишком мало оснований.

Яниса играет Олег Жаков, и играет, как всегда, в скупой, интересной манере. Но мы не так давно видели О. Жакова в «Нашествии», в ситуации, чрезвычайно напоминающей его судьбу в «Сыновьях». Но у Жакова—Таланова действительно стояла на пути какая-то внутренняя, пусть ложная, преграда. Таланов был действительно одинок. И это одиночество закономерно вытекало из авторского замысла Леонова, из прошлой судьбы Таланова.

Здесь же мы должны только догадываться о некоей крестьянской ограниченности характера Яниса. Мильда, дочь мельника, уговаривает Яниса перестать быть рохлей и тряпкой и взяться за оружие. А весь облик суховатого подтянутого Яниса, совершившего в начале фильма исключительно смелый и рискованный побег, противоречит тому внутреннему сбразу, который вырисовывается из слов Мильды. Мы догадываемся, Мильда по существу уговаривает зрителя, объясняя ему, какой в действительности Янис. В результате Жаков повторяет свою роль в «Нашествии», но с меньшей убедительностью и достоверностью. И в этом не его вина. Ему приходится одновременно выступать и в роли медлительного, тяжело раздумывающего латвийского крестьянина и в качестве героя острого, приключенческого сюжета, требующего быстроты, смелости и воли.

Вот проход Яниса по опустевшему городу, занятому врагом. Стук сапог патрулей да оскорбительные надписи — «Только для немцев». Замедленный ритм... Это Янис из «Санкт-Петербурга». Встреча с патрулем. Тут Янис вспоминает, что он ведь и герой приключенческого фильма. С легкостью, свойственной именно этому жанру, безоружный Янис справляется с двумя эсесовцами. На утро их трупы болтаются на виселице с тою же лаконичной надписью — «Только для немцев».

Напряженные, темпераментные кадры погони. И вдруг — сказочная, эпическая встреча Яниса с партизанами в лесу. Буквально с небеси слышится голос: «А не надоело ли тебе воевать в одиночку?» И это не просто дружеское и ироническое восклицание, а суровый вещающий голос. Должно быть так разговаривали пифии, восседая на своих древних треножниках. Голос сердито покрикивает на Яниса, направляя его путь. Янис попадает в подозрительно правильную эффектную пещеру, где сверху льются потоки сказочного фантастического света. Мы так и не видим обладателя сурового баса, призывавшего Яниса. Однако, подчиняясь ему, Янис, очевидно, сливается с партизанским движением.

Право же, эта назойливая многозначительность ничего за собой не скрывает. Это лишь попытка режиссера отгородиться внешней изобразительностью кадра от большого, реалистического решения сцены. Очевидно, режиссер трактует всю эту сцену, как некую расширенную метафору. Здесь заблудшая крестьянская душа Яниса попадает, наконец, к суровым, но добрым духам народа, имя которым — партизаны. Быть может, возможна и такая романтическая, сказочная трактовка событий. Но тогда она должна проникнуть в режиссерский замысел всего фильма. Но этого нет.

Артиллерийская подготовка. Встречный удар партизан. Торжественные кадры вступления Красной Армии на освобожденную землю Латвии. И вдруг режиссер вспоминает, что он не доиграл приключенческих мотивов фильма. Следует убийство старухи с букетом, попытка гестаповца скрыться в ее одежде. Янис цепляется за кузов автомобиля. Драка с гестаповцем. Последняя перестрелка еще с одним гестаповцем в подвале. Все эти сцены врезаются вдруг в совершенно противоположные по духу и настроению кадры освобождения и встречи Мильды со своим женихом. Здесь на исторически правдивый и документально точный материал накладывается малоубедительная приключенческая суетня. В результате, нарушено восприятие торжественных кадров финала. Мы не говорим уже о том, что попытка гестаповца скрыться на своем, очевидно, хорошо известном в городе автомобиле, да еще в одеянии старухи, лишена всякого правдоподобия, даже и в приключенческом жанре.

В результате такого смешения стилистических приемов, произвольного изменения темпа фильма, ритма диалогов, — у зрителя досадное ощущение тряски в очень неудобном экипаже. И все это только потому, что режиссер пытался запрячь в одну телегу «коня и трепетную лань».

Немцы в картине не возвышаются над уровнем среднего стандарта зло-

деев, каких мы уже не раз видели. Это «Морлоки», обитающие в сводчатых помещениях. Но когда у художника фильма и характеристика партизан дается через сводчатую пещеру, мы видим, что здесь что-то досадно недодумано.

Оператора В. Раппопорта мы знаем как талантливого, интересного мастера. И здесь кадр хорошо скомпонован и густ. Фотография превосходна. Можно только упрекнуть Раппопорта в некоторой излишней щеголеватости, картинности кадров.

Композитор в фильме, в конечном итоге, всегда накрепко привязан к замыслам режиссера. И вот, здесь мы наблюдаем, как много и интересно работавший в кино композитор В. Пушков становится жертвой ложной многозначительности режиссерского замысла. Он мечет в своей музыке бутафорские громы и молнии. Подчас музыка просто неверна в своем замысле. К примеру, мы никак не можем согласиться с тем таинственным и мрачным музыкальным куском, который сопровождает окружение партизанами немецкой комендатуры.

Есть в фильме персонажи, которым сравнительно повезло. Режиссер не берет их в многозначительные кавычки.

Это механик Карлис—В. Меркурьев, и его жена — Л. Сухаревская. В исполнении В. Меркурьева Карлис — большой, неторопливый, внешне услужливый и примирившийся с немцами человек. Но мы догадываемся, что под этой маской покорного слуги новых хозяев скрываются большое сердце, оптимизм и воля настоящего патриота. Семейные нелады Карлиса с женой, его прибаутки в духе диккенсовского Сэма, вся его судьба вызывает неизменное сочувствие и улыбку зрителя.

Любопытно, что детективный эпизод с обыском и посрамлением сыщика входит в этот бытовой мир без всякого сопротивления изнутри.

В этом же простом будничном мире живут и мельник (В. Ванин) и его дочь Мильда (А. Петухова). В. Ванин интересный и сочный актер. Но он никак не хочет мириться с относительно небольшой ролью, отведенной ему в фильме. Поэтому он максимально пытается использовать предоставленные ему кадры. В результате, в его манере чувствуется элемент театральности, нажима, игры на публику. Это нам кажется опасной тенденцией для такого большого актера, уже давно и интересно снимающегося в кинематографе.

Вначале он играет человека, отгородившегося от мира. Он решительно ничего не хочет знать, кроме своих дел мельника. В дальнейшем на наших глазах происходит как бы перестройка человека. Но для такого рисунка роли здесь нет ни достаточного материала, ни места. Возможно, правильнее было бы с самого начала играть такой образ, где нежелание вмешиваться в дела, творящиеся вокруг, есть лишь внешняя ироническая маска, подчас обманывающая даже дочь, но никак не зрителя.

В результате нашей критики, естественно, может возникнуть вопрос—будет ли зритель принимать фильм? Секрет здесь прост. Будет. И это случится только потому, что фильм будет иметь дело с исключительно благодарной аудиторией. Зритель не сможет остаться равнодушным к самому материалу фильма и разворачивающимся в нем событиям. Этот зритель простит недостатки и промахи картины, он скорректирует и дополнит фильм своим советским восприятием темы, страстностью своей политической реакции.

Но именно поэтому, мы против всяких скидок на тематическую актуальность и значимость картины. Изображение героической борьбы молодых советских республик Прибалтики за свою свободу и независимость — значительная тема. И мы вправе требовать от художника, взявшегося за эту тему, такой зрелости и законченности художественной формы, которая была бы достойна как нашего зрителя, так и тех задач, которые стоят перед советским кинематографом в послевоенном мире.

„СЫНОВЬЯ". Постановка А. Иванова. Артист В. Меркурьев в роли Карлиса и артистка Л. Сухаревская в роли Кристины, жены Карлиса.

И. М. МОСКВИН В КИНО

М. АЛЕЙНИКОВ

Весна 1919 года.

На одной из московских киностудий, ютившейся в небольшом деревянном здании на Бутырской улице, было оживленно, как никогда раньше. Здесь заканчивались работы по постановке фильма «Петр I», в котором снимался артист МХАТа Л. М. Леонидов, и готовились к экранизации толстовской повести «Поликушка» с участием И. М. Москвина в главной роли и в постановке режиссера и одного из учредителей МХАТа А. А. Санина.

Это было начало постоянной и организованной деятельности мастеров Московского Художественного театра в киноискусстве.

И. М. Москвин пришел в кино всерьез и надолго. Это не была гастроль или проба. Москвин отдался работе в киноколлективе так же серьезно, вдумчиво, как и в театре. И Москвин сразу сделался «своим человеком» в новом деле. Имя Ивана Михайловича появилось в списке штатных работников киноателье, и отныне ему стали близки и творческие, и организационные интересы киностудии.

Выбор толстовской повести для кинематографического дебюта И. М. Москвина был не случайным. Приход художественников в кино давал возможность расширить границы кинематографических жанров и утвердить законность повествовательной формы кинофильма.

Повесть «Поликушка», предложенная для экранизации критиком и историком МХАТа Н. Е. Эфросом, показалась многим кинематографистам весьма спорной. Эпически развертывающаяся трагическая повесть о крепостном крестьянине считалась несценичной и, тем более, некинематографичной. Нет в ней таких конфликтов, которые легко поддаются пластическому выражению. Нет и той динамики в развитии сюжета, которая по тем временам считалась обязательным условием построения кинематографического произведения. С другой стороны, многокрасочность, многоплановость в переживаниях и в поведении крепостного крестьянина, вора и пьяницы, которому неожиданно оказано большое доверие, эта тончайшая психологическая нюансировка, великолепно описанная Толстым, — все это было заманчиво и представляло собой превосходный материал для проверки действительных возможностей кинодраматургии, для расширения диапазона изобразительных средств киноискусства, которое скоро Ленин назовет важнейшим из всех искусств.

Сценарий был написан В. К. Туркиным с большим мастерством и проникновением в замысел произведения.

На обсуждении сценария «Поликушки» И. М. Москвин делился своими мыслями, возникшими у него при чтении сценария.

«Если, — говорил он, — вчера я еще опасался, что переделка толстовской повести в драматургическое произведение для кино невозможна без ущемления писательского замысла, то сегодня я на этот счет почти успокоился. Я говорю «почти», потому что мне еще не ясно, как увяжутся надписи со зрительным изображением на экране. При чтении сценария, может быть, от недостатка опыта, от неумения представить себе, как все это будет на экране, у меня еще не создается впечатления от всего фильма целиком. Когда я читаю пьесу, то я как-то, по-своему, но уже вижу спектакль, дополняю авторский диалог сценическим окружением. Здесь такая частая смена отдельных коротких сцен, не сопровождающихся диалогом, перебиваемых надписями, что мне трудно видеть весь фильм, а иногда и отдельный эпизод в целом. Но что я уже совершенно понял, это значение в кинематографе детали, — этого необыкновенно выразительного средства подчеркнуть мысль автора».

В феврале 1919 года начались съемки. И вот «организационный вывод», который Москвин делает в первый же съемочный день. Следя пристально за всеми манипуляциями, которые проделывает оператор над разными винтами и рукоятками съемочного аппарата в поисках наиболее выразительного кадра, Москвин говорит Ю. А. Желябужскому:

«Мне кажется, оператор в этом деле самый страшный человек. Режиссер и актер мучаются, проверяют каждый жест, заботятся о каждом мимическом нюансе, — и вдруг в вашей машине вы повернете чуть-чуть не так какой-нибудь винтик, и окажется, что все наши старания пропали бесследно. Темное дело! На сцену, в театре, выходишь и видишь тут же результат работы каждого, а на киносъемке ничего не видишь: лента скрыта в аппарате, и здесь результат зависит от работы разных колесиков, от качества пленки. А потом лента уходит в лабораторию, попадает в руки химика. И все же еще ничего не видно. А в просмотровой комнате тоже многое зависит от того, как там будет «крутить» механик...»

И Москвин усмехнулся. Эта была улыбка Поликея — улыбка «слабого, доброго и виноватого человека». В течение всего рабочего дня, который Москвин проводил в студии, он неизменно оставался в образе Поликея.

Для первых съемок были назначены наименее ответственные и наименее напряженные сцены, чтобы дать актеру присмотреться к технике съемки.

В первый день поэтому снимались сцены в избе Поликея — эпизод сборов Поликея к отъезду в город с поручением барыни получить у садовника тысячу пятьсот рублей. Взят, таким образом, момент некоторого душевного равновесия, редкого для Поликея. Барыня доверяла ему, известному всей деревне вору и пьянице, целое состояние. Поликей знал, что доверие это он оправдает, и поэтому благодушествовал, важничал с соседями, которые теперь тоже доверяют ему разные поручения в городе и свои пятаки.

Но вот просмотр снятого материала показал, что актер был недостаточно скуп в движениях. Хотя Москвина предупреждали о предательских свойствах кино подчеркивать, огрублять, делать более резкими движения, которые в жизни кажутся нормальными, тем не менее артист не нашел еще внутреннего контроля над своими жестами. Все было хорошо — и выразительный грим, и весь внешний рисунок об-

раза, и характерные для Поликея повадки, и виноватая улыбка, но присущая Поликею суетливость, идущая от неуверенности и смущения, была подчеркнута и слишком резка. И. М. Москвин являлся на съемку настолько подготовленным, что для него репетиции перед аппаратом, по сути дела, нужны были только для нахождения точной мизансцены, для определения границ кадра и для установки осветительных приборов. Но партнерам Москвина по каждой мизансцене требовались многократные репетиции, что очень мешало Москвину. Он предупреждал режиссера:

«После двух-трех повторений одного и того же короткого куска, я «выдыхаюсь» и уже потом при съемке «подаю» не полным голосом».

Поэтому на репетициях присутствовал дублер Москвина. Когда партнеры были готовы, Москвин принимал участие в последней отделке мизансцены.

Ошибки первых дней съемки были учтены Москвиным с беспощадной самокритичностью, и в дальнейшем резкость движений и жестикуляции была устранена. Зато с еще большим старанием стал Москвин отыскивать выразительные детали, чтобы подчеркнуть душевное состояние Поликея.

Осчастливленный оказанным ему высоким доверием, Поликей рисует себе сказочную картину возвращения домой. Держа в обеих руках пакет, испещренный сургучными печатями, окруженный дворовыми людьми, он бережно несет его барыне, как несут икону во время крестного хода.

Вторая деталь, найденная Москвиным, относится к последнему моменту перед обнаружением потери конверта. Приближаясь к околице, Поликей, сидя в телеге, снимает шапку и хочет достать конверт, спрятанный под подкладкой. Но тут Москвин предложил небольшую деталь, которая, создавая торможение, усиливает затем драматическую кульминацию. Поликей, посмотрев на шапку, кладет ее на колени и тщательно, не торопясь расправляет пальцами волосы.

Предложенная Москвиным деталь в сцене повешения отмечалась большинством критиков, писавших о фильме «Поликушка». Толстой не описывает сцены самоубийства Поликея. Сказано только, что люди обнаружили мертвого Поликея, висевшего «на балке в одной рубахе и портках на той самой веревке, которую он снял с полки. Шапка его, вывернутая, лежала тут же. Армяк и шуба были сняты и в порядке сложены подле».

В фильме, в сцене повешения, Москвин в самый последний момент, наклоняя голову к петле, вдруг задерживается, поворачивает голову к лежащей на шубе шапке, мгновение смотрит на нее, затем резким рывком берет ее, и еще раз, в последний раз, осматривает.

Первое выступление в кино И. М. Москвина было восторженно встречено и публикой, и критикой.

Вторым фильмом, в котором снова выступил И. М. Москвин, был «Коллежский регистратор», киноинсценировка повести Пушкина «Станционный смотритель».

Это было в 1925 году, через пять лет после выпуска «Поликушки».

В постановке фильма «Коллежский регистратор» по сценарию В. К. Туркина Москвин принял участие не только как исполнитель главной роли. Вместе с Ю. А. Желябужским, постановщиком и оператором фильма, Москвин делил и режиссерскую работу.

«Чем меня привлекает эта повесть, — говорил Москвин, — это своею жизненностью, жизненной простотой своей. Пушкин тут же рассказывает не о «вольных» натурах, зараженных эгоцентризмом, как Онегин, например, а о маленьких людях, которые живут обыденной жизнью. Станционный смотритель не наряжен в романтическое платье, не произносит высоких слов о смысле или суете нашей жизни, но видно, что смотритель интересует Пушкина, он рассказывает о нем не с жалостью, а с любовью. А в его отношении к Минскому звучит нотка осуждения».

Любовью к «меньшому брату» всегда была окрашена москвинская интерпретация «маленьких людей», которым русская литература и драматургия уделяли много места. Поэтому Москвин с нескрываемой радостью отмечал в пушкинском тексте каждый нюанс, подтверждавший правильность понимания артистом авторского замысла.

Кадр из фильма „Мастера сцены". Народный артист СССР И. Москвин в роли царя Федора Иоановича

Проникновением в замысел автора Москвин всегда начинал работу над образом.

«Я стараюсь, — рассказывает он в беседе с театральной молодежью во Всероссийском театральном обществе в конце 1936 года, — итти от автора, от пьесы. Я там ищу путь. И, если созданный на сцене образ идет вразрез с тем, что дает автор, этот образ неживучий. Внешне он, может быть, создан и хорошо, но если он не «лег на автора», — всегда будет чувствоваться, как где-то высовывается кость из его тела».

Жизнь героя повести Москвин разделяет на три этапа в соответствии с авторским замыслом. Этап первый — Вырин в постоянных хлопотах и заботах; и хотя должность его Пушкин называет настоящей каторгой, он свеж и бодр. Жизнь его катится равномерно, он принимает мир таким, какой он есть, трудится в меру сил своих, наслаждается теми благами, которые дарит ему природа. Он не нарадуется

из свою красавицу-дочь Дуню — она «такая разумная, такая проворная, вся в покойную мать».

Москвин оттеняет душевное равновесие этого периода жизни Вырина рядом скупых, но чрезвычайно выразительных деталей, цену которым в киноискусстве Москвин познал на опыте работы над ролью Поликея.

«Деталь, — рассуждал Москвин, — это хорошее средство компенсации за немоту кинематографа». Так, Москвин попросил повесить клетку с птицей. Среди суеты дня, несмотря на «крики и ругань случайных проезжих», Вырин—Москвин находит минутку, чтобы подразнить птичку. Нюхает табачок москвинский смотритель с чувством, с толком, с расстановкой. Он не просто ест пирог, — он смакует, он получает истинное удовольствие от даров природы. Москвин тем самым подчеркивает жизнелюбие изображаемого героя повести.

Народный артист СССР И. Москвин в роли Поликушки в фильме „Поликушка“

Москвин в пределах сжатого времени и места, которые предоставляет кинофильм художнику, рядом коротких и броских штрихов показывает всю последовательность перехода персонажа из состояния благодушия, душевного покоя к душевной драме.

Вот все, что мы узнаем из повести о последних днях Вырина.

«Как играть финал, — рассуждал Москвин, — как показать смерть смотрителя? Сказано, что Вырин запил. Пивоварова жена сообщает, что он «спился» и что оттого и умер. Но это еще не означает, что он в буквальном смысле опустился и сгорел в алкоголе. Наоборот, из рассказа мальчика следует, что старик любил возиться с ребятами, развлекая их, делал им дудочки, и, возвращаясь из кабака, наделял их орешками. Поэтому будет правильно, если мы покажем наступление конца вследствие какого-то нервного шока. Сердце не выдерживает нервного перенапряжения и останавливается...»

Такое толкование пушкинского текста дало основание к той экранной интерпретации его, какую мы имеем в фильме.

В последнем эпизоде фильма Вырин—Москвин одиноко сидит в раздумье за столом. Длительная пауза. Выпивает стакан водки, машинально кладет в рот кусочек хлеба. Поднимается: расслабленный, с видимым усилием передвигая ноги, подходит к постели, ложится. Лежит с открытыми глазами... Слышится звон бубенцов... Мерещится Дуня, подъезжающая на тройке... Он вскакивает с постели (куда девалась расслабленность в ногах!) и выбегает на двор...

Я хорошо помню съемку продолжения этой сцены во дворе киностудии в холодную зимнюю ночь 1925 года.

Идет подготовка к съемке. Осветители сосредоточенно проверяют аппаратуру. Предстоит исключительно ответственная съемка. Москвин снимается один, всем известна его подготовленность, собранность, с какой он появляется перед объективом. Срыв возможен только по техническим причинам... А пересъемка на этот раз особенно неприятна.

Москвин снимается в одном пиджаке, с непокрытой головой. Кроме того Москвин предупреждал не раз, что повторять сцену тотчас в таком же напряжении ему очень трудно.

Наконец, все готово: определены границы, в которых может двигаться актер, отмечено место падения смотрителя. Сниматься будет вся сцена целиком. Потом будут сниматься крупные планы.

— Включить свет!

— Приготовились! Иван Михайлович, начали!

Из дверей выбегает Вырин. Он ищет глазами вернувшуюся дочь. Но кругом ни души. Ноги его подкашиваются, он падает.

И больше нам не показывает лица. Трагический образ еще живет в зрительном воображении, а конвульсивное подергивание пальцев, сжимающих комочек снега, завершает трагический конец Симеона Вырина.

Уже приостановил Желябужский съемочный аппарат... Наступила мертвая тишина. Вопреки обычаю, не раздалась тотчас команда: «Стоп! Выключите свет!» Осветители, как и все присутствовавшие на съемке, неподвижно стояли. Влажные глаза устремлены были на распростертое тело смотрителя. Вдруг мертвец приподнялся и заговорил:

«Можно встать? А то я замерзну!..»

Прошло три года после «Коллежского регистратора», прежде чем Москвин принимается за работу над образом типографского рабочего Федора Кулыгина в сценарии Олега Леонидова «Человек родился».

Однако схематичность сценария не была вполне преодолена, несмотря на то, что Москвину удалось создать ряд превосходных сцен. Получился ряд этюдов, очень интересных и волнующих, но фильм в целом не трогает зрителя ни

своей философской направленностью, ни судьбой своих персонажей.

Следующее выступление Москвина на экране снова сопровождается большим художественным успехом.

Эта работа Москвина относится к 1929 году (через год после постановки фильма «Человек родился»), к последнему году немого кинематографа.

На этот раз происходит творческая встреча И. М. Москвина с искушенным мастером кинематографической режиссуры Я. А. Протазановым.

Чеховские новеллы — «Хамелеон» и «Смерть чиновника» — многим казались до этого некинематографическими. Кинематограф был нем, а эти рассказы Чехова изобиловали превосходным диалогом.

Но Я. А. Прогазанов уверенно остановился на этих новеллах, как только И. М. Москвин дал согласие на исполнение главных ролей. Кинематографические средства Москвина к этому времени давали уже возможность переводить на язык кино сюжеты, построенные чисто литературным приемом. И в самом деле, сцена на рынке, построенная Чеховым на разговоре полицейского надзирателя Очумелова с Хрюкиным, городовым и поваром, была превосходно передана Москвиным. С предельной выразительностью и многокрасочной нюансировкой мимики и жеста артист перевел чеховское слово на пластический язык кинематографа. Этот «разговорный» немой фильм имеет сравнительно мало надписей.

Интересно отметить, что Москвин нашел такой рисунок для внешнего облика полицейского надзирателя, что даже хорошо знающие Москвина, видевшие его во всех ролях на сцене, не могли его узнать в Очумелове. При этом, кроме длинных пушистых усов и подклеек у бровей никакого другого грима на лице не было.Своеобразие этой тупой и примитивной человеческой маски поддерживалось непрерывным напряжением всей мускульной сети лица и вытаращенных глаз.

«Таким образом, — говорил по этому поводу Москвин,— мне никогда не обойтись бы на сцене театра, где я должен играть перед публикой непрерывно 15—20 минут. В таком мимическом напряжении можно было играть только в кино, где на крупном плане сцену ведешь десять-двадцать секунд, а потом отдыхаешь».

Вторая чеховская киноновелла «Смерть чиновника» — последняя работа И. М. Москвина в немом кинематографе — представляет собой особый интерес.

Все происшествие с экзекутором Червяковым юмористически изложено Чеховым на трех страничках. Неожиданность финала делает его эксцентрическим.

«Если бы, — говорил Москвин, — я стал, следуя приему Чехова, тоже держаться эксцентрического плана, чеховский замысел был бы искажен, хотя бы уже потому, что, конкретизируя в реальных образах эксцентрическую информацию Чехова о смерти чиновника, мы вызовем у зрителя только чувство недоумения. Чеховским словам зритель верит, а мне, показывающему это на экране, зритель не поверит».

И Москвин перевел смешное в трагическое. Зрителю совсем не кажется неправдоподобным, как Москвин «лег на диван и... помер». Артист подготовил зрителя к правильному восприятию этой кульминационной сцены предыдущим куском. Зритель, увидевший на крупном плане лицо Червякова в последней сцене у генерала, уже ждет трагической развязки.

В звуковом кино, где актер может пользоваться таким могучим выразительным средством, как слово, Москвин не работал, если не считать двух чеховских миниатюр «Злоумышленник» и «Хирургия», которые, по сути дела, являются документальной записью его концертных выступлений.

Для историка, который будет исследовать пути развития советской кинематографии, деятельность Москвина в кино-

Народный артист СССР И. Москвин в роли Семена Вырина в фильме „Коллежский регистратор"

искусстве представляет тем больший интерес, что она протекала в период немого кинематографа, и, что еще важнее, в начальной стадии становления советской кинематографии.

Недавняя кончина И. М. Москвина является потерей не только для театра, но и для всего русского искусства.

Художник огромного дарования, носитель лучших национальных традиций актерского мастерства, Москвин, на заре советского киноискусства, увидел в нем возможности, недоступные театру. Его вклад в актерскую традицию советского кинематографа еще не изучен и не оценен.

Будучи глубоко национальным по стилю, кинематографическое мастерство Москвина определяется чрезвычайно высоким уровнем актерского исполнения, обеспечившим фильмам, в которых он снимался, широкое международное признание.

Нынешнее и будущее поколения киноактеров не раз будут возвращаться к фильмам Москвина в поисках мастерства и жизненной правды.

О ТИХОХОДАХ В НАШЕМ ИСКУССТВЕ

Р. ЮРЕНЕВ

Еще рано говорить подробно о путях и принципах послевоенного киноискусства. Фильмы ставятся долго. Большинство из вышедших на экран в последние месяцы было задумано, даже начато постановкой еще во время войны. Тем больше радости приносят картины, в которых, овеянное дыханием победоносных боев, проглядывает то новое, то большое, серьезное, чистое, что будет неотъемлемым признаком могучего искусства великой победившей страны.

«Великий перелом» и «Здравствуй, Москва»! совершенно не сходные фильмы. Психологическая драма и легкая комедия-ревю, сталинградская эпопея и детская самодеятельность, — жанр, тематика, все несравнимо. Но есть и общее: высокая идейность, острота и смелость в решении темы, неустанные поиски новых форм выразительности, глубина мысли и большая духовная чистота. Да, именно чистота.

В воздухе после грозы бывает особенно чисто. Миллионы людей дышат сейчас озоном победы. Войдите со свежего воздуха в помещение, где плотно затворены окна, где пахнет залежалыми остротами, где аккуратно развешаны потертые комедийные аксессуары, расставлены свои и импортные сюжетные штампы, — вам захочется выйти. Или устроить сквозняк.

О сквозняке я мечтал, когда смотрел фильм «Небесный тихоход» режиссера С. Тимошенко, выпущенный студией «Ленфильм».

«Небесный тихоход» — это одно из прозвищ самолета У-2 или По-2, смирной, фанерной, учебной машины конструктора Поликарпова, ставшей грозным оружием в дни Отечественной войны. Бомбардировка, разведка, оперативная связь, эвакуация раненых— вот основные задачи, выполнявшиеся в войне «кукурузниками», «огородниками», «русс-фанерами», «кофейными мельницами», «королями воздуха», — на разных фронтах шутили по-разному, но всюду любили и уважали маленькие героические самолеты.

Работой на По-2 прославилось много летчиков-женщин. Гвардейский ночной легкобомбардировочный полк подполковника Бершанской получил всемирную славу. Почти на всех фронтах воевали санитарные эскадрильи, звенья связи, укомплектованные женщинами.

По-2 выполняли любые задания: садились в тылу у врага, летали в любую погоду, взлетали с бугорка, с проселка, переваливали через горы, и «ползали» по просекам и оврагам. Тысячи анекдотов, рассказов, легенд ходило по фронтам о По-2. Сотни тысяч боевых самолетовылетов совершили бомбардировщики, разведчики, связисты, санитары на этих машинах. Неизмеримы отвага, мужество и геройство скромных экипажей По-2.

О них много писали. Есть прекрасные рассказы Леонида Соболева, Вадима Кожевникова. Есть пьесы, поэмы, песни. Будут романы и эпопеи.

Материал, казалось бы, обеспечивал фильму о По-2 несомненный успех.

Но автор фильма «Небесный тихоход» режиссер С. Тимошенко материала как следует не знает. Наивное представление о порядке постановки боевых задач в военной авиации, отсутствие какого-либо представления о ходе их выполнения привело к фальши во взаимоотношениях героев фильма и типичной «развесистой клюкве» в изображении боевых действий По-2.

С какой патриархальной простотой генерал, командир дивизии (состоящей, как ни странно, из самолетов всевозможных конструкций и назначений) ставит лично задачи всем летчикам, каждый раз вызывая их к себе в кабинет. С какой завидной легкостью одиночный По-2 (поднимавший, как известно, около 200 килограммов мелких бомб) взрывает, как спичечные коробки, долговременные укрепления немцев, склады, огромные пушки в глубоких казематах, разгоняет целые гарнизоны! С какой удивительной безграмотностью авиационные офицеры в серьезном разговоре с врачом почти вдвое преувеличивают скорости истребителей и штурмовиков, а скорость бомбардировщиков преуменьшают раза в полтора. С каким серьезным видом генерал выбирает для поражения укрепленной точечной цели самолет По-2, заявив, что ни пикировщики, ни штурмовики здесь не помогут.

Ладно! Над всей этой чепухой посмеются авиаторы.

— Комедия, знаете ли жанр условный. Не руководство же по боевым действиям авиации экранизировал Тимошенко,—скажут защитники фильма.

С. Тимошенко поставил комедию на военном материале, который хорошо не изучил. Только это я хочу пока доказать.

Но оставим военное дело и перейдем к анализу художественных качеств фильма.

С. Тимошенко не нашел сюжета, органически вытекающего из действительных событий Отечественной войны, обусловленного типичными характерами наших летчиков, движимого подлинным драматическим конфликтом. Он взял старинную сюжетную схему, детально разработанную многими драматургами прошлых веков, служившую основой многих комедий, водевилей и фарсов, и попытался втиснуть в эту схему современный материал.

Три кавалера дают друг другу слово не влюбляться до... (у Тимошенко до окончания войны). Они сталкиваются с несколькими девицами, также поклявшимися не любить. Стрелы амура пронзают по очереди сердца кавалеров и дев. Они скрывают влюбленность друг от друга, вызывая тем множество забавных кви-про-кво, служащих увеселению публики. К концу спектакля, то бишь фильма, все сочетаются законным браком. Вот сюжетная схема, избранная С. Тимошенко для создания фильма о советских летчиках в эпоху войны. Кавалеров режиссер одевает в комбинезоны летчиков-истребителей, девиц называет летчиками-ночниками и одну из них военным корреспонден-

„НЕБЕСНЫЙ ТИХОХОД". Постановка С. Тимошенко. Заслуженный артист РСФСР Н. Крючков в роли летчика Булочкина и артистка Алла Парфаньяк в роли Вали

том. Блзгородный отец стал авиационным генералом, резонер — штабником, хор и балет облачились в гимнзстерки и украсились медалями.

Как ни судите, но это пошлость! Да, пошлость, очевидная и оскорбительная.

Боевые летчики, приехавшие навестить раненого товарища в госпиталь, распевают бойкие куплеты с рефреном:

Первым делом, первым делом — самолеты,

Ну, а девушки, а девушки — потом!

Те же летчики, во главе с выздоровевшим героем, на вечеринке у летчиц, в хате близ фронтовсго аэродрома, исполняют каскадный танец с пением и притоптыванием по всем правилам гала-представления, только фраков и цилиндров на них нет, а вместо бутоньерок — боевые ордена! Летчицы не уступают гостям и тоже исполняют танцы, не имеющие ничего общего ни с бытовыми танцами, ни с национальными плясками, вошедшими в наш обиход, а принесенные балетмейстером во фронтовое общежитие непосредственно из мюзик-холла.

Отплясав, герои легко и наскоро воюют с противником, показанным по худшему шаблону. Немцы в фильме ходят только строевым шагом под жутковатые марши барабанов и флейт. Они разбегаются при появлении одного По-2, их укрепления и огромные пушки, вроде «Большой Берты» первой мировой войны, рассыпаются на мелкие части от первой же бомбы, сброшенной веселой летчицей, даже в самолете не прекращающей петь. Летчик, совершивший вынужденную посадку на минное поле (!) противника, исполняет там милую лирическую песенку и буквально вспархивает и

улетает из-под носа изумленного противника.

Это ли война? Это ли люди войны, ее героические и суровые события?

Вы скажете — жанр? Нет, стиль!

«Стиль», конечно, в кавычках. Как назвать его? Обывательским сентиментализмом? Романтикой мещанства? Лакировкой действительности?

Робко, исподволь появляются произведения этого «стиля» на нашем экране и сцене. Иногда представители этой не новой «школы» обращаются к западной драматургии, к классической опереттe. Сомерсет Могем, Оскар Уайльд на сцене, Кальман на экране. Хуже, когда стилистические приемы, пристойные в салонной драме или опереттe, применяются к нашей действительности. Идейным обоснованием произведений этого «стиля» служат разговоры о желании зрителя отдохнуть, развлечься от усталости, от «серьезных тем». Художественный метод заимствуется из худших американских развлекательных фильмов-ревю и дореволюционной оперетты.

А между тем в нашем искусстве живут и жить будут совсем другие традиции.

Не надо повторять истин о том, что в жанре легкой комедии — бытовой ли, музыкальной или танцовальной, — действительность предстанет в несколько идеализированном, облегченном виде. Нет спору о том, что даже война — событие грозное, трагическое—может стать материалом для комедии.

За примерами ходить недалеко. Во время войны была поставлена музыкальная комедия «В 6 часов вечера после войны», на военном материале. В ней было много юмора, лирики, песен. Была сентиментальность и была героика. Война не казалась забавой и противник не рисовался идиотом. Но люди, молодые, жизнерадостные советские люди, совершавшие героические подвиги, обладали живым юмором, влюблялись трогательно и крепко, мечтали, горевали, разочаровывались и увлекались вновь. Зритель и смеялся, и отдыхал, и не надо было уводить его от серьезной темы войны.

Во время войны была поставлена комедия о Швейке, перенесенном в современность. Это была сатира, даже гротеск. Противника бичевали издевкой, карикатурой. Специфика жанра позволяла показать противника дегенеративным, тупоумным. Этим разбивалась легенда о его непобедимости. Зритель смеялся и не надо было его уводить от серьезной темы.

Во время войны были сделаны плакатные комические фильмы об Антоше Рыбкине. Простодушный и хитрый кашевар веселил зрителя своей смекалкой, весельем, народной шуткой.

Все эти фильмы, неравноценные по качеству и различные по методу, смотрелись и в тылу—работниками оборонных заводов, женами, сестрами, детьми и матерями солдат,и на фронте—бойцами в перерывах между боями. Эти фильмы были полезны, они помогали воевать. Они веселили, бодрили, они бичевали врага, воспевали молодость, силу, правоту, самоотверженность, смекалку, героизм.

О чем говорит «Небесный тихоход», вышедший после войны? О том, что воевать было приятно и просто? О том, что мы победили легко? Ложь!

Фильм фальшив, и дело здесь не в жанре, а в «стиле» лакировки, легкомыслия, безидейности, заимствованном из старой оперетки и худших американских ревю.

Кстати, фильм сделан не хуже этих ревю. Музыка веселая, запоминающаяся. Снято все ясно, четко, с приятными пейзажами, мастерскими панорамами, профессиональными макетами. Актеры подобраны хорошие. Н. Крючков, знакомый всем создатель галлереи положительных образов молодых советских людей в ряде первоклассных фильмов, — одной своей внешностью и обаянием может уверить нас на некоторое время, что перед нами подлинный советский летчик. Меркурьев обладает филигранной комедийной техникой и тонким, мягким юмором. Очень мила молодая актриса А. Парфаньяк, подкупающая своей непосредственностью, юностью. Л. Глазова, Т. Алешина, В. Нещепленко играют вполне профессионально и легко.

„НЕБЕСНЫЙ ТИХОХОД". Постановка С. Тимошенко. Артист В. Меркурьев в роли летчика Тучи

Но все эти достоинства актерской игры, операторского мастерства, музыкального сопровождения не могут сделать фильм хорошим, а лишь делают его недостатки более ощутимыми.

Потому, что идеи в фильме нет, если не считать идеей опровержение заведомой нелепости о несостоятельности любви во время войны.

Потому, что летный, военный материал в фильме обеднен и извращен.

Потому, что характеры героев надуманы, не типичны.

Потому, что сюжет фильма не органичен для темы и материала, а привнесен извне, старый, молью траченный сюжет неумного фарса.

Потому, что фильм резко выпадает из стиля нашего искусства, идет вразрез его плодотворным традициям.

А наша, советская кинокомедия имеет свои традиции. Они опираются на традиции русской классической литературы, где комедия всегда была глубоко идейной. Жанровое разнообразие наших комедий чрезвычайно велико. Бытовые и лирические комедии Я. Протазанова, И. Пырьева, Б. Барнета, эксцентрические комедии Г. Александрова, А. Медведкина, сатирические комедии Я. Протазанова, М. Чиаурели, В. Макарашвили, С. Юткевича. Музыкальные комедии А. Ивановского, русские сказки А. Роу. Интересно отметить, что режиссер С. Тимошенко поставил в свое время отличную бытовую комедию «Три товарища», прочно оставшуюся в памяти зрителей и историков кино.

Художественное качество, творческие методы и устремления всех этих комедий не одинаковы и не равноценны. Но в них жили животворящие идеи, в них были и гнев, и любовь, и издевка, и ласковая улыбка. В них был создан тип современного советского комедийного героя—веселого, умного, сильного, находчивого и добродушного человека, который шел с песней на преодоление любых трудностей, любил жизнь, верил в свою правоту, в свою победу. Он учил, вдохновлял, а не «только развлекал». Он сам учился у народа, у жизни, а не у эстрадных шаркунов и голубых американских добряков.

Кончилась война. Народ ждет от своего искусства произведений о войне и о мире, произведений умных, страстных и реалистических. Перед советским искусством кино открыты безграничные возможности, просторная дорога. Искусство пойдет по этой столбовой дороге широкими, уверенными шагами.

Тихоходы, плутающие по топким тропинкам обывательщины, пошлости, «развлекательности», отстанут.

Заслуженный артист РСФСР Н. Крючков в роли тракториста Клима Ярко и заслуженная артистка РСФСР Марина Ладынина в роли Маринки в фильме „Трактористы"

НИКОЛАЙ КРЮЧКОВ

Л. БАРН

Николай Крючков занимает особое место в нашей кинематографии. За пятнадцать лет работы им сыграно свыше 30 ролей, среди которых имеются такие крупные и принципиально интересные роли, как Сенька-сапожник в «Окраине», Андрей Сазонов в «Комсомольске», капитан Тарасов в «На границе», Клим Ярко в «Трактористах», Степан Кулагин в «Ночи в сентябре», Сергей Луконин в «Парне из нашего города», конюх Кузьма в «Свинарке и пастухе», Сафронов в «Во имя родины».

Можно смело сказать, что Николаю Крючкову за свою сравнительно короткую актерскую жизнь пришлось работать почти со всеми лучшими режиссерами советского кино и, таким образом, столкнуться с самыми разнообразными творческими взглядами в нашем киноискусстве.

Стремителен и интересен творческий путь Н. Крючкова.

В 1928 году гравера-накатчика Московской трехгорной мануфактуры Николая Крючкова принимают в театральный коллектив, который несколько позже образует Московский Центральный театр рабочей молодежи.

Два года Крючков совмещает свою работу гравера с учебой в молодом театральном коллективе. И в 1930 году он окончательно переходит в театр.

То обстоятельство, что Крючков вышел из настоящей потомственной рабочей семьи и воспитывался в рабочей среде, был тесно связан с бытом и интересами этой среды, несомненно, обогатило жизненный опыт будущего киноактера и впоследствии сказалось на многих его ролях. Именно отсюда идут естественность и убедительность таких его образов, как Сазонов в «Комсомольске», Степан Кулагин в «Ночи в сентябре», Сергей Луконин в «Парне из нашего города».

В 1932 году мы находим имя Крючкова в списке актеров киностудии «Союздетфильм».

Свою работу в кино Крючков начал с картины режиссера Барнета «Окраина», в которой он исполнил роль Сеньки-сапожника. Появление нового актера на экране было сразу отмечено зрителем и прессой.

В театре Крючков был ориентирован на характерные роли, и его игра на экране явилась естественным продолжением его первых шагов на театре.

Промежуток между фильмами «Окраина» и «Комсомольск» можно условно назвать периодом «наименьшего сопротивления» в творчестве Крючкова, продолжающего линию характерного актера в картинах «Частный случай», «Любовь и ненависть», «У самого синего моря» и других.

Режиссеры видели в Крючкове характерного актера и не меняли его амплуа.

Но это представление о нем, как только о характерном актере, было ошибочным и обманчивым. Крючков-актер заключал в себе нечто большее, чем только характерность.

Но с фильма «Комсомольск» изменилась актерская судьба Крючкова. Вдумчивый и чуткий в работе с актером, режиссер Герасимов поручил ему ответственную роль Андрея Сазонова, секретаря комсомольской ячейки.

И выяснилось, что характерный актер Крючков великолепно берет героико-драматические ноты и именно в той трудной роли положительного героя, в которой так легко недотянуть, пережать, сфальшивить.

Для всех стало ясно, что на экране — актер, заслуживающий пристального внимания и изучения, редкого оригинального дарования, обладающий всеми качествами, необходимыми подлинно кинематографическому актеру.

Последующие картины, в которых снимался Крючков, подтвердили это и выявили, что он обладает огромным актерским диапазоном, может играть и героя, и простака, и характерную роль, и трагическую (достаточно сопоставить роль в картине «Ночь в сентябре» и эпизод в «Человеке с ружьем» или роли в фильмах «Свинарка и пастух» и «Яков Свердлов»).

Крючков необычайно точно и тонко чувствует на съемке свет и аппарат, с большой чуткостью воспринимает любое задание режиссера, очень быстро и четко реагирует на это задание. С каждой картиной выявлялись новые и новые грани его одаренности: оказалось, что он изумительно подвижен, блестяще владеет своим телом и мимикой, прекрасно танцует.

Достаточно сказать, что Крючков владеет всеми видами спорта — он незаурядный лыжник, пловец, боксер и велосипедист. Кроме того он в совершенстве правит мотоциклом, автомобилем и даже самолетом (снимаясь в «Небесном тихоходе», он летал на У-2). Обладая приятным голосом, он по-настоящему музыкален.

Помимо этого он владеет даром необычайно редким и крайне необходимым именно киноактеру — даром живого человеческого существования в кадре и способностью интимного общения со зрителем.

В отличие от театрального актера, с его несколько преувеличенным жестом, подчеркнутостью интонации и мимики, киноактеру свойственна нюансировка мимики и жеста, так как плоскость экрана является неизмеримо более тонкой и прозрачной преградой между актером и зрителем, чем театральная рампа.

Н. Крючков в роли рабочего Трофимова в фильме „Яков Свердлов"

Крючков прекрасно ощущает хрупкость этой преграды и доводит свое мастерство до такого совершенства, что техника актера становится ненавойливой, неощутимой, тем самым создавая у зрителя полную иллюзию реальной жизни, запечатленной киноаппаратом.

Н. Крючков в роли капитана Лихачева в фильме „Малахов курган"

Но причины огромной популярности созданных Крючковым положительных образов советских людей нужно искать не только в его удивительном мастерстве,— причины заложены гораздо глубже и заключаются в принципиальной новизне создаваемых им характеров.

Клим Ярко, Степан Кулагин, капитан Тарасов, Сергей Луконин, Сафонов — это герои нашего времени, проникнутые новым мироощущением, свободные от условностей и нравственных недостатков, порождаемых социальным неравенством; им чужды такие понятия, как лицемерие, выгода, корыстолюбие, двойственность и эгоизм.

Крючков неизменно создает образы людей, наделенных большим чувством нового. Представителем такого склада людей является и сам Николай Крючков, принадлежащий к тому роду актеров, которые стремятся не столько вызывать на экране чужие вымышленные жизни, сколько к утверждению в каждой роли своей личности в новом ее проявлении.

Он играет простых, наивных, даже примитивных, с позиций старой морали, людей. Порой кажется, что ему чужда и недоступна сложность, опять-таки если смотреть на его творчество рефлексирующим взором, усматривающим сложность в противоречивости и двойственности.

Его персонажи — это простые люди, говорящие незатейливо, порой даже не очень складно, но внутренний мир их необычайно значителен и богат. Обаяние этих образов заключается в их ясности и чистоте, героичность здесь спрятана за внешней будничностью.

Сам Крючков определяет свой неизменный образ, как образ «человека, которому неведомо понятие неравенства между людьми». Эта формулировка выходит за рамки простой актерской задачи, она звучит как определение социального зерна его ролей.

Отсюда цельность натуры, целеустремленность в борьбе, вера в досягаемость мечты, то есть основные качества положительных героев, воплощаемых Крючковым на экране.

Трудно найти образы большей убедительности и силы, чем Сергей Луконин и капитан Сафонов. В этих ролях, сыгранных Крючковым в трудное время войны, ему удалось раскрыть во всей полноте весь сложный душевный комплекс героев, ведущих войну с фашизмом, всю широту и особенности русского советского характера. Кстати, следует отметить, что Крючков проявил себя во время Отечественной войны, как верный сын своей родины. Выполняя патриотический долг, он за время войны

Н. Крючков в роли Сергея Лукошки в фильме „Парень из нашего города"

Н. Крючков в роли казака Мишки в фильме „Станица Дальняя"

Н. Крючков в роли капитана Сафонова в фильме „Русские люди"

Вверху — Н. Крючков в роли Сеньки - сапожника в фильме „Окраина". Внизу Н. Крючков в роли Клима Ярко в фильме „Трактористы"

снялся в девяти картинах («Парень из нашего города», «В тылу врага», «Свинарка и пастух», «Котовский» — две роли, «Антоша Рыбкин», «Во имя родины», «Фронт», «Малахов курган», «Небесный тихоход»), то есть по количеству сделанных им ролей во время Отечественной войны равного ему нет. Он неоднократно выступал с концертными бригадами перед бойцами на фронте. Были такие периоды в Алма-Ата во время эвакуации киностудии, когда ему приходилось сниматься по двое-трое суток без сна в различных картинах. Только железный организм и вечно веселый, оптимистический характер Крючкова помогли ему выдержать такую огромную нагрузку.

Эти черты его биографии чрезвычайно тесно переплетаются с чертами создаваемых им образов, они необычайно родственны и близки им по духу, и эта близость, безусловно, помогла Крючкову создать целую галлерею молодых людей сталинской эпохи. На этих образах учились миллионы наших советских людей, которые старались быть похожими на Сергея Луконина и Сафонова, быть такими же честными, простыми, смелыми и решительными, веселыми и упорными в жизни, в труде и в бою.

Герои, воплощенные Крючковым на экране, стали любимыми героями советского зрителя. В этом грандиозная заслуга Крючкова перед страной.

Именно потому, что Крючков несет в себе и чутко улавливает в других признаки нового, в создаваемых им ролях чувствуется та захватывающая правда и покоряющая искренность, которая далеко не всегда встречается у других актеров, выступающих в том же амплуа.

Просмотрев фильм с участием Крючкова, зритель уносит в своей памяти не отдельный жест, не отдельную интонацию, не блестки формального мастерства, он выходит из кинотеатра с душой, очищенной от мелочей, бодрым, укрепленным, унося с собой частицу того глубокого оптимизма, жизнеутверждения, которыми наполнено творчество Крючкова.

Быть может, часто даже не отдавая себе отчета, зритель подчинялся той непосредственной силе обаяния игры Крючкова, никогда не оставляющего впечатления неуловимости и беспредметности, а всегда действующего всем своим обликом, спокойствием и уверенностью фигуры, прочно стоящей на земле.

При всей кажущейся несложности создаваемого им образа в нем постоянно ощущается большая внутренняя наполненность, серьезность и значительность, притягивающая зрителя к экрану.

Интересно отметить, что Крючков, углубляя свой образ, пошел по пути жанрового разнообразия в решении проблемы героя нашего времени. Для образа героя нашей эпохи он находит выражение и в драматическом, и в комедийном жанрах.

Если линия — Сазонов, Тарасов, Луконин, Сафонов — линия героико-драматическая, то в его творчестве существует и другая линия, не менее интересная, не менее богатая по содержанию, не менее популярная в народе, — линия комедийная: Клима Ярко, конюха Кузьмы, майора Булочкина и его новая роль в комедийно-эксцентрическом фильме «Машина 22-12», в котором он сейчас снимается.

Если широкая популярность Крючкова началась с фильма «На границе», где он создал крепкий рельефный образ умного и энергичного коменданта пограничной заставы (правительство отметило Крючкова высокой наградой за этот фильм — орденом Трудового Красного Знамени), то окончательно он покоряет зрителя исполнением роли Клима Ярко в «Трактористах».

Этот образ жизнерадостного, находчивого, неутомимого в труде тракториста получил всенародное признание.

За исполнение этой роли Крючков был удостоен Сталинской премии и награжден орденом Ленина.

На примере этого фильма интересно рассмотреть процесс работы Крючкова с режиссером.

Крючкову было легко работать с таким требовательным и принципиальным режиссером, каким является И. Пырьев.

Иван Пырьев нетерпим к малейшей актерской фальши, быть может, это и составляет основное зерно в его творчестве. Когда Крючков, по его собственному выражению, прочно стоял на земле, когда он работал взволнованно, когда все звучало в нем правдиво, тогда наступала подлинная гармония и глубокое взаимопонимание между режиссером и актером, творчески дополняющими друг друга. Но достаточно было появиться самой незаметной нотке равнодушия или неправды, чтобы нарушить этот контакт. И тогда режиссер беспощадно «мучил» актера до тех пор, пока правда не начинала звучать со всей полнотой и чистотой.

Вообще Крючков предпочитает работать с режиссерами, творчество которых эмоционально насыщенно, нежели с мастерами рационалистического толка. Он всегда играет от сердца, прислушиваясь к голосу интуиции, постепенно нащупывая внешнее выражение задуманного образа. Он любит, вживаясь в свой образ, накапливать наблюдаемый материал, все это он делает с упорным и пристальным взглядом в глубину, в сердцевину духовного мира человека.

Процесс наблюдения у Крючкова всегда является предпосылкой к обобщению. Он любит характерность, выраженную в детали, но избегает сложного грима, скрывающего его собственное лицо и мимику. Каждая найденная им деталь мягка, ненавязчива, внутренне оправдана.

Из комедийных его ролей нельзя пройти мимо образа Кузьмы в фильме «Свинарка и пастух», образа яркокомедийного и необычайно трудного по жанру, требующего от актера большого сценического разнообразия — пения, пляски и владения стихом.

Крючков с блеском провел эту роль, создав на экране увлекательный темпераментный образ русского рубахи-парня, «первого парня из селе».

Сценарий и режиссура дали широкое поле актерским возможностям для раскрытия характера во всей его полноте и многообразии.

К сожалению, практика нашей кинематографии показала, что сценарии часто не дают такой почвы для актерского творчества. Зачастую пороки драматургического материала, слабая и поверхностная разработка характеров, убогий диалог ограничивают актерские возможности.

Сценарный шаблон, особенно в разработке положительных ролей, не оставляет места для творческой фантазии актера, ему все труднее находить новые краски, ему нехватает дыхания для преодоления сценарных несовершенств.

Однако, с другой стороны, следует и самого Крючкова предостеречь от легкого пути в искусстве, неизбежно ведущего к штампу, к размениванию на пустяки, к выветриванию души в его образах. С еще большей требовательностью он должен относиться к себе, к своим ролям, к своему творчеству. Эта суровая требовательность в искусстве обеспечит ему дальнейший успех, поможет ему создать роли еще более глубокие и разнообразные; как и прежде, от фильма к фильму, будет расти и совершенствоваться его талант.

Николая Крючкова любит советский народ, ему присвоено звание заслуженного артиста республики, лауреата Сталинской премии, он награжден тремя орденами.

Народ видит в его творчестве черты, самые близкие и понятные, свойственные простым русским людям. Зритель узнает в его образах знакомых и друзей. Он видит черты своего собственного характера, обогащенные и углубленные творчеством актера, раскрывающим то героическое и сильное, что заложено в каждом советском человеке.

Вверху — Н. Крючков в роли Булочкина в фильме „Небесный тихоход". Внизу — Н. Крючков в роли рабочего Трофимова в фильме „Яков Свердлов".

ПРЕМИРОВАННЫЕ АМЕРИКАНСКИЕ ФИЛЬМЫ 1945 года

НИК. АБРАМОВ

Ежегодное премирование лучших фильмов года получило в США широкое распространение. Премии присуждают Объединение кинокритиков, газета «Фильм Дэйли», Голливудская Академия киноискусств и другие организации. Вокруг присуждения премий организуется рекламная шумиха, подогреваемая кинофирмами и прокатными трестами. Естественно, что в этой сложной борьбе интересов лучшие фильмы года не всегда попадают в число отмеченных десяти.

Но как бы то ни было, результаты конкурса отражают репертуарные и идеологические тенденции американского кино. Еще не получены полные данные о присуждении премий Голливудской киноакадемией (известно только, что первое место получил фильм «Потерянный праздник» режиссера Билли Уайлдера), но результаты голосования критиков 11 нью-йоркских газет и конкурса газеты «Фильм Дэйли» дают представление о характере американской кинематографии в 1945 году.

Попрежнему очень высок процент экранизации литературных произведений — больше половины премированных фильмов поставлены по нашумевшим романам или пьесам. Оригинальные сценарии понадобились только для биографических фильмов о Вильсоне и Шопене и для музыкальных комедий.

Крупнейшие режиссеры Америки, такие, как Джон Форд, Фрэнк Капра, Уильям Уайлер, в 1945 году не ставили художественных картин, находясь в рядах армии и работая над военно-документальными фильмами. Если не считать одного из старейших режиссеров Америки — Генри Кинга, поставившего «Вильсона», то имена режиссеров премированных картин являются для нас относительно новыми.

Так, например, известный киносценарист Билли Уайлдер (автор картин «Останови рассвет», «Пять гробниц по пути в Каир» и «Майор и малютка») оказался постановщиком фильма, отмеченного первой премией Голливудской академии и Объединением кинокритиков.

Для американской кинематографии истекшего года характерен решительный отказ от военной тематики. Только одна картина из 14 опубликованных названий — «История рядового Джо», поставлена на фронтовом материале. Психологические драмы, сюжеты которых далеки от наших дней, историко-биографические фильмы сомнительной ценности, детектив, несколько музыкальных комедий, идеализирующих старину или представляющих собой собрание блестящих эстрадных номеров, — как это далеко от реальной жизни, от попыток отразить сложную и полную противоречий действительность американской жизни!

Характерно, что лучшим фильмом года признан **«Потерянный праздник»** режиссера Билли Уайлдера, поставленный по роману Чарлза Джексона. Фильм посвящен судьбе талантливого писателя, страдающего алкоголизмом. Мастерски разработанный сценарий Брэккета и Уайлдера показывает клиническую картину падения человека. Чтобы достать деньги на выпивку, герой фильма пытается сперва продать свою пишущую машинку, потом совершить мелкую кражу в баре, и, наконец, закладывает пальто своей возлюбленной, чтобы купить револьвер и покончить с собой. Вмешательство любимой девушки приводит его к перерождению.

Критика отмечает, что искупление решено не очень убедительно и идет вразрез с общей структурой сюжета и созданным психологическим образом героя.

В роли писателя-алкоголика Рэю Милланду удалось показать с замечательным разнообразием и мастерством все оттенки психологии пьяницы, сохранив при этом внутреннее благородство и обаяние образа талантливого писателя.

Действие фильма происходит в комнате героя, в баре и больничной палате. При таком ограниченном поле действия режиссер Уайлдер сумел найти внутреннюю динамику фильма, обыгрывая детали. Наполняя каждую сцену внутренним движением, он почти не прибегает к внутрикадровому движению аппарата. Говоря о режиссерской манере Уайлдера, критики отмечают, что «редко какая-нибудь картина показывала с такой ясностью, что она монтировалась при съемке, а не в монтажной».

«История рядового Джо» является экранизацией книги американского

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ В США

НИКЛАС НАПОЛИ

Историю советских фильмов в Америке можно начать с 1926 года, когда американская публика впервые увидела «Броненосца Потемкина» в кинотеатре на Бродвее в Нью-Йорке. В течение последующих пяти лет такие фильмы, как «Конец Санкт-Петербурга», «Десять дней, которые потрясли мир», «Буря над Азией» («Потомок Чингис-хана)», «Арсенал», производили огромное впечатление на американскую публику.

Эти фильмы не просто изображали и объясняли новую социальную жизнь. Они оказывали активное влияние на передовую часть американских кинорежиссеров, писателей и артистов.

Но не всегда было легко показывать советские фильмы американской публике.

«Броненосец Потемкин», который демонстрировался в течение 16 недель в Нью-Йорке, был запрещен в других штатах. Даже теперь есть штаты, где «Потемкин» запрещен. «Мать» Пудовкина также была запрещена для публичной демонстрации в течение многих лет.

Из всех полнометражных советских фильмов в США самое широкое распространение получил «Конец Санкт-Петербурга».

С появлением звуковых фильмов в 1931 году проблема проката советских фильмов в США стала еще сложнее.

Чтобы понять, почему русские звуковые фильмы имеют ограниченный прокат в США, необходимо принять во внимание единственную в своем роде систему проката фильмов в Америке.

В США существует около 18 000 кинотеатров, из которых 15 000 находятся под контролем, прямым и косвенным, главных производственных компаний, как «Метро-Голдвин-Мейер», «Парамоунт», «20-й век ФОКС» и «Уорнерс». Остальные 3000 театров находятся в независимом владении, тем не менее их существование зависит от крупных предпринимателей.

Несмотря на законы, направленные против монопольных компаний, фактически крупные американские производственные компании осуществляют строгий контроль над большинством театров США. Это осуществляется тем, что производящая компания заставляет независимых прокатчиков покупать свои фильмы в большом количестве под угрозой передачи своей лучшей продукции ближайшему конкуренту этого прокатчика.

военного корреспондента Эрни Пайла «Это война». Книга Пайла была отмечена премией Пулитцера, высшей литературной премией Америки, и единодушно признана лучшей прозой, написанной американским писателем о войне. Автор ее был убит на острове Окинава, и после смерти стал национальным героем Америки.

Эрни Пайл участвовал в африканской и итальянской кампаниях, находясь в пехоте, среди солдат. Последний абзац его книги по существу является темой фильма: «Нельзя сказать, что на войне все мрачно, безжалостно и жестоко. Если бы это было так, человек не мог бы вынести двух, трех или четырех лет войны... На войне есть еще юмор. Один из солдат сказал: армия хороша тем, что каждую минуту есть над чем посмеяться. Я не написал общей картины войны, потому что я не знаю ее. Я видел усталых и грязных солдат, живых и не хотевших умирать, длинные колонны грузовиков в полночь; потрясенных, молчаливых людей, только что вышедших из боя; волчьи ямы и горящие танки; арабов, предлагающих крутые яйца, и скрежет проносящихся в высоте снарядов; виллисы и склады горючего; вонючие свернутые тюфяки, пайки НЗ; редкие клочки земли, поросшие кактусом; взорванные мосты и мертвых мулов, и госпитальные палатки, и смех, и гнев, и вино, и красивые цветы, и ругань. Война состоит из всего этого, а также из могил, могил и могил».

Фильм «История рядового Джо» поставлен режиссером Уильямом Уэллменом с глубоким проникновением в авторскую манеру Пайла. В фильме почти не участвуют голливудские звезды и часто нелегко отличить актеров от подлинных солдат, играющих в массовках и эпизодах. Роль Эрни Пайла играет Берджис Мередит, а капитана, командира роты — Роберт Митчем. Капитан в исполнении Митчема — это высокий, худой, молчаливый человек — образ героя ковбойских фильмов, перенесенный в обстановку фронта.

Критики отмечают режиссерское мастерство в сцене прощания солдат с убитым капитаном. Тело его везут на муле во время наступления на Рим. Мимо павшего командира проходят солдаты и каждый прощается с ним по-своему: одни — молча, другие — бросив короткую фразу.

Режиссер Уэллмен усиливает ощущение подлинности действия тем, что в ряде кадров создает атмосферу хроникального фильма. У него своя монтажная манера: он доводит каждый эпизод до кульминации, после чего дает затемнение, предоставляя зрителю по-своему додумать сцену.

„ПОТЕРЯННЫЙ ПРАЗДНИК". Артист Рэй Милланд в роли писателя и Хоуард да Сильва в роли бармена

Прокат советских звуковых фильмов в США начался в 1932 году с «Путевки в жизнь».

Рецензенты и публика приняли этот фильм с энтузиазмом, и советская кинематография успешно прошла первое испытание в новой эре звукового кино.

Если бы мы захотели схематически показать деятельность советской кинематографии в США после «Путевки в жизнь», то мы бы нашли, что высшей популярности достигли: «Чапаев» в 1936 году, «Профессор Мамлок» в 1938 году, «Девушка из Ленинграда» («Фронтовые подруги») в 1941 году и «Радуга» в 1944 году.

Каждый из этих фильмов отмечает новый этап в истории проката советских фильмов в США.

«Чапаев» был встречен восторженно, это напомнило о «Потемкине» и других классических фильмах. Везде слышались похвалы знаменитой «психической атаке».

Триумф «Чапаева» способствовал продвижению на американские экраны таких глубоких и политически значимых фильмов, как «Крестьяне», трилогия о Максиме и «Депутат Балтики».

Через несколько лет «Профессор Мамлок» вызвал сенсацию среди работников искусств и в политических кругах. Ни один фильм не вызвал такого противодействия со стороны цензуры, как «Профессор Мамлок». В то же время он встретил сильную поддержку со стороны публики и критики. В пяти штатах цензура первоначально запретила этот фильм. Но благодаря решениям суда, или под массовым давлением со стороны прогрессивных организаций запрещения были сняты повсеместно. Об этом фильме было написано передовиц больше, чем о любом другом. Только в Нью-Йорке «Профессор Мамлок» демонстрировался в 103 театрах.

После декабря 1941 года, когда дела героической Красной Армии прославлялись во всем мире, началась новая фаза в нашей работе. Эта фаза началась фильмом «Девушка из Ленинграда» («Фронтовые подруги»), который демонстрировался 12 недель в одном нью-йоркском театре. Этот фильм привлек внимание всех крупных студий Голливуда, поставивших вопрос о постановке советского киносценария на английском языке и производстве фильмов на советскую тематику.

Выпуск на экран «Девушки из Ленинграда» подал идею фильма «Три русские девушки» производства «Юнайтед Артистс».

Такие фильмы, как «Песнь о России» производства МГМ, «Северная звезда» — Голдвин, «Контратака» — Колум-

Уэллмен не опускает ничего существенного, но воображение зрителя все время должно активно работать. Он старается показывать события глазами тех людей, с которыми они происходят. Этот прием особенно удается в начале фильма, где показан первый убитый солдат. Тело его вне фокуса и резко сняты только мрачные лица его товарищей.

Цветной историко-биографический фильм **«Вильсон»** поставлен режиссером Генри Кингом по сценарию Ламара Тротти. Огромный успех этого фильма в Америке был вызван мотивами скорее политическими, чем художественными.

Фильм появился во время войны и отвечал патриотическим настроениям американского народа, показывая Вильсона демократическим вождем, боровшимся за идеалы справедливости и свободы против немецкого империализма.

Образ Вильсона в фильме идеализирован. Режиссерская и сценарная работа невысокого уровня и значительно уступает прежним работам Кинга и Тротти.

Фильм поставлен с необыкновенной постановочной пышностью. Роль Вильсона играет талантливый актер Александр Нокс, но недостаток жизненной и исторической правды в идейном замысле фильма, отсутствие глубокой исторической концепции не дали режиссеру возможности создать талантливое и глубокое произведение, каким когда-то, например, явился фильм Форда «Молодой мистер Линкольн».

Другим цветным биографическим фильмом является **«Незабываемая песнь»** режиссера Чарлза Видора, посвященная жизни Шопена.

Превратив биографию великого композитора в пошловатую мелодраму, авторы и режиссеры не сумели найти в образе Шопена ни одной живой и убедительной черты. На высоком уровне игра Поля Муни в роли старого учителя музыки, стоящая особняком от всего остального в фильме, да превосходно исполненные и записанные фортепианные произведения Шопена в исполнении Хосе Итурби.

Фильм **«Ключи царства божьего»** — экранизация романа А. Кронина, поставлен режиссером Джоном М. Сталь. Герой фильма — священник, переживший в молодости личную драму, уезжает в Китай миссионером. Сюжет, в основном, развивается на событиях его жизни в Китае, где он с успехом организует христианскую миссию, после чего возвращается в Англию, где становится во главе своего родного прихода, удовлетворенный прожитой жизнью.

«Зеленые поля» режиссера Ирвинга Рэппер примечателен, главным образом, игрой Бетт Дэвис. Она исполняет роль школьной учительницы, приехавшей в шахтерский поселок в Уэльсе. Несмотря на противодействие со стороны владельцев шахт, она организует школу у себя дома.

История ее привязанности к молодому шахтеру, одному из учеников, дает материал для создания образа, традиционного для творчества этой актрисы. Критики отмечают появление нового талантливого актера — Джона Долл, впервые снимающегося в кино в роли молодого шахтера, героя фильма.

«Национальный приз Вельветы» — картина, героиней которой является маленькая девочка из бедной семьи (ее играет 12-летняя Элизабет Тейлор, ставшая звездой после своего первого фильма). Фильм рассказывает о ее привязанности к лошади, на которой Вельвета берет первый приз на национальных скачках.

Ее партнером является Мики Руни, который играет роль беспризорного, принятого в семью Вельветы. Критики очень высоко оценивают игру этих двух актеров, особенно сдержанную манеру Руни, помогающего девочке в тренировке лошади. В картине много юмора, лирики, теплых человеческих черт. Центральным эпизодом фильма, мастерски поставленным режиссером Кларенсом Брауном, являются скачки.

«Ярмарка Штата» и **«Поднять якоря»** — две премированные музыкальные комедии. В «Ярмарке Штата» причудливо объединяются старомодный колорит среднезападных штатов прошлого века с новейшими джазовыми мелодиями, написанными композитором Роджерсом (автором «Оклахомы»). Довольно примитивный сюжет рассказывает о любовных треволнениях двух влюбленных пар на сельскохозяйственной ярмарке. Критика отмечает высокие достоинства музыки и текста.

«Поднять якоря» — развлекательный фильм о пребывании двух военных моряков в коротком отпуске в Голливуде. Пение, танцы, музыка, комбинированные съемки танцоров и мультипликационных персонажей составляют главные аттракционы фильма.

«Подлинная слава» — военно-документальный фильм, охватывает военные действия союзников от высадки в Европе до соединения на Эльбе с частями Красной Армии и до капитуляции Германии.

бия и «Дни славы» — РКО, были попытками отразить жизнь и борьбу советского народа против немецко-фашистских захватчиков в дни войны.

Во время войны в США было выпущено на экраны много документальных фильмов, прошедших с большим успехом.

Среди наиболее значительных можно назвать «Битву за Россию», смонтированную из советской хроники и кадров из художественных фильмов и официально выпущенную правительством США, и «Сталинград», который прокатывался фирмой «Парамоунт» в 5300 театрах, где его просмотрело 9 800 000 зрителей.

«Разгром немцев под Москвой», выпущенный Рипаблик на экраны 4000 театров, просмотрело 7 миллионов американцев; «День войны», демонстрировавшийся в двух выпусках фирмой «20-й век ФОКС» в 7500 театрах, просмотрело 14 млн. зрителей; «Осада Ленинграда», который прокатывался Арткино в 350 театрах, просмотрело 2 325 000 человек.

Что касается советских полнометражных фильмов, то с 1941 по 1945-й год лучше всего прошли следующие: «Девушка из Ленинграда» («Фронтовые подруги»), «Радуга», «Нет больше любви» («Она защищает родину»), «Они встретились в Москве» («Свинарка и пастух»), «Мы еще вернемся» («Секретарь райкома»,) «Волга-Волга», «Крылья победы», «Музыкальная история».

С 1932 года до настоящего времени в США прокатывалось в среднем 10 полнометражных фильмов в год.

Все полнометражные фильмы были выпущены с субтитрами, за исключением «Нет больше любви» (1944), «Жди меня» (1945) и «Зоя» (1945), в которых сочтаются надписи с дикторским текстом.

В результате голосования, проведенного в наших первоэкранных театрах в Нью-Йорке, Чикаго и Лос-Анжелосе, 70 процентов зрителей возражали против дублирования советских фильмов.

Из этих 70 процентов только 20 процентов понимают русский язык.

До сих пор дубляж иностранных фильмов не получал широкого распространения в США.

Арткино — организация, прокатывающая советские фильмы в Америке, в настоящее время связана с театрами, регулярно демонстрирующими все советские фильмы в больших городах, таких, как Нью-Йорк, Детройт, Чикаго, Кливленд, Лос-Анжелос, Сан-Франциско, Филадельфия.

Менее регулярно фильмы демонстрируются в Бре-

Создатели фильма поставили перед собой задачу — на протяжении 2500 метров показать не только события, происходившие на всех этапах войны с гитлеровской армией в Западной Европе, но также и... работу бесчисленных родов армейских служб. Это определило неудачную, разорванную и лишенную единства монтажную форму.

Фильм все время распадается на мелкие эпизоды, в которых действуют солдаты, офицеры специальных служб, повара, медсестры, летчики, водители машин, музыканты и т. д. Каждый из них рассказывает о себе, и текст, который они произносят, в большинстве случаев хорош. Но фильм как целое, не проникнутый единой режиссерской идеей, не мог получиться. Он значительно уступает не только советским военно-документальным фильмам, посвященным крупным фронтовым операциям, но и тем зарубежным документальным фильмам, которые мы видели раньше.

Американский кинематограф, развивавший линию реалистического и глубокого изображения быта, выдвинувший таких мастеров, как Гриффит, Штрогейм, Видор, Форд, — к концу войны пришел с ослабленными позициями. Техническое мастерство режиссуры в нем возросло, уровень актерского искусства очень высок, но та проблемность и глубина, которой были отмечены работы лучших режиссеров Америки, странным образом исчезли.

Когда анализируешь премированные фильмы 1945 года, создается ощущение того, что творческие работники американского кино растерялись перед грядущим послевоенным миром, будучи не в силах осмыслить социальные проблемы, возникающие с концом войны.

Кадр из музыкального фильма „Поднять якоря". Артисты Фрэнк Синатра и Шейра Макмалус

тоне, Вашингтоне, Балтиморе, Сиэттле и Портланде.

В Нью-Йорке есть первоэкранный театр в центре города, постоянно демонстрирующий советские фильмы.

Советские фильмы демонстрируются также и на узкой пленке (16-мм) в залах, школах, университетах, частных домах. Прокат 16-мм фильмов в США быстро расширяется, и наши фильмы демонстрируются в маленьких городах и деревнях по всей стране.

Сейчас в США демонстрируются фильмы: «Падение Берлина», «Человек № 217», «Сердца четырех», «Жила-была девочка», «В 6 часов вечера после войны».

Вскоре будут выпущены: «Физкультурный парад», «Близнецы», «Великий перелом» и «Здравствуй, Москва!»

Высокий стандарт, установленный советской кинематографией в период звукового кино такими фильмами, как «Путевка в жизнь», «Чапаев» и рядом других, заставляет американских друзей советского кино быть чрезвычайно разборчивыми.

Они считают, что условия военного времени, при которых работала советская кинематография, теперь позади. Американские друзья хотят видеть фильмы, показывающие современную советскую жизнь, легкие музыкальные фильмы и комедии.

Исторические фильмы никогда не были популярны в США.

Единственное исключение— «Петр I», который был хорошо принят в 1937 году.

Американские зрители любят музыкальные короткометражки с русскими народными песнями и танцами и хорошо сделанные видовые картины Советского Союза.

Самые популярные в Америке советские актеры: Сергей Лемешев, Николай Крючков, Петр Алейников, Марк Бернес, среди актрис наиболее известными являются: Любовь Орлова, Марина Ладынина, Вера Марецкая Людмила Целиковская. Мы надеемся часто их видеть в будущих фильмах.

Мы, американцы, очень рады, что американские фильмы популярны в СССР, и надеемся, что недалек тот день, когда советские фильмы увидят еще многие и многие миллионы американцев.

Мы уверены, что страна, которая создала такие фильмы, как «Броненосец Потемкин», «Чапаев», «Депутат Балтики», может достигнуть новых высот в искусстве, в новом важном историческом периоде, в который мы только еще вступаем.

5438

ХРОНИКА

ПО СОВЕТСКОМУ СОЮЗУ

«МОСФИЛЬМ»

Постановка спортивной комедии «Первая перчатка» по сценарию А. Филимонова поручена А. Фролову. Оператор фильма Ф. Фирсов. Эскизы костюмов и декораций художника С. Мэндель. Композитор Л. Половинкин, звукооператор В. Гиршенбаум.

АШХАБАДСКАЯ КИНОСТУДИЯ

В Ашхабадской киностудии начата работа над музыкальной комедией «Твоя далекая невеста» по сценарию Е. Помещикова и Н. Рожкова. Режиссер-постановщик С. Атаханов, музыка заслуженного деятеля искусств К. Корчмарева, художник В. Хмелева, операторы Б. Муратовский и К. Киатханов. В фильме снимаются: народные артисты Туркменской ССР А. Кульмамедова, А. Кэрлиев, Б. Аманов и заслуженная артистка Туркменской ССР М. Кулиева.

Фильм рассказывает о любви молодой туркменки и донского казака и о помощи республики фронту в дни Великой Отечественной войны.

Фильм будет сниматься на побережье Каспийского моря и в горах и будет закончен к 25-летию Туркменской ССР.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

В Центральной студии документальных фильмов заканчивается работа над рядом фильмов о странах, освобожденных Красной Армией из-под власти гитлеровцев и их приспешников.

Автор-режиссер Р. Кацман заканчивает монтаж фильма «Болгария».

Фильм «Югославия» закончил режиссер Л. Варламов. Дикторский текст к фильму написал И. Эренбург.

Одновременно в студии готовятся документальные картины о Венгрии (режиссер А. Лебедев) и об Австрии (режиссер Б. Небылицкий).

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

Украинская студия кинохроники закончила работу над документальным фильмом «Донбасс», посвященным восстановлению «донецкой кочегарки».

Автор-режиссер фильма М. Билинский. Дикторский текст написан М. Большинцовым. Специальную песню для фильма написали композитор Н. Богословский и поэт Долматовский.

В МОСКОВСКОЙ СТУДИИ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

Режиссер А. Челаков начинает съемки научно-фантастического фильма «Чудесное озеро» по новелле И. Ефремова «Озеро горных духов». Оператор фильма Я. Толчан. Съемки фильма будут происходить на натуре Алтая.

В ЛЕНИНГРАДСКОЙ СТУДИИ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

Закончена работа над научно-популярным фильмом о памятниках архитектуры Узбекистана. Экспедиция режиссера В. Николаи засняла старинные памятники Термеза, Бухары, Хивы, Самарканда. Фильм консультировали виднейшие ученые Узбекистана — доктор археологических наук заслуженный деятель искусств М. Массон и Г. Пугаченкова. Фильм снимал С. Лебедев. Музыкальное сопровождение к фильму написано С. Шатирьяном и В. Дешевым.

В ДОМЕ КИНО

В конце февраля в московском Доме кино состоялись два вечера, посвященные современной французской кинематографии. После вступительного слова заслуженного деятеля искусств С. Юткевича о современном состоянии кинематографии во Франции были показаны «Дети райка» (режиссер Марсель Карнэ) и «Пуанкарель» (режиссер Деляну). Просмотры фильмов привлекли большую аудиторию, тепло принявшую работы французских мастеров кино.

ЗА РУБЕЖОМ

США

Конкурс газеты «Фильм Дэйли»

На ежегодном конкурсе, организуемом газетой «Фильм Дэйли», присуждаются премии десяти лучшим фильмам года.

1) «Вильсон». Сценарий Ламар Гротти. Режиссер Генри Кинг. В главной роли Ал. Нокс, Ч. Коберн.

2) «Дерево растет в Бруклине». Сценарий по роману Бетти Смит. Режиссер Элиа Казан. В главных ролях: Пегги Энн Гартер и Дороти Макгайр.

3) «Ключи царства божьего». Сценарий по роману Кронина. Режиссер Джон М. Сталь. В главных ролях Грегори Пек, Томас Митчелл.

4) «Долина решимости». Сценарий по роману М. Давенпорт. Режиссер Т. Гарнетт. В главных ролях: Грир Гарсон, Грегори Пек, Дональд Крисп.

5) «Незабываемая песнь». Сценарий С. Бакмэн. Режиссер Чарлз Видор. В главных ролях: Поль Муни, Мерл Оберон, Корнел Уайльд.

6) «Лора». Режиссер Р. Мамульян. В главных ролях: Джин Тирни, Дана Эндрюс, Клифтон Уэбб.

7) «История рядового Джо». Сценарий по книге Эрни Пайл. Постановка Лестера Коуэн. Режиссер У. Уэллмен. В главных ролях: Берджис Мередит, Роберт Митчем.

8) «Зеленые поля». Сценарий по пьесе Эмлин Вильямс. Режиссер И. Рэпер. В главных ролях: Бэт Дэвис, Джон Долл.

9) «Национальный приз Вельветы». Сценарий по роману Э. Бегнолд. Режиссер Кларенс Броун. В главных ролях: Микки Руни, Дональд Крисп, Элизабет Тейлор.

10) «Поднять якоря». Постановка Джо Пастернак. В главных ролях: Франк Синатра, Катрин Грэйсон, Джин Келли.

Отставка Уилла Хэйса

Уилл Хэйс, некоронованный диктатор американской кинопромышленности, ушел в отставку. Пресловутое «Бюро Хэйса» контролировавшее и направлявшее идеологию американского кино на протяжении более двадцати лет, было организовано для борьбы с безнравственным содержанием кинофильмов.

В действительности, пользуясь исключительной властью, Хэйс искусно направлял идеологию американского кино на пропаганду капиталистических, мещанских идеалов жизни. Он поддерживал средствами кино антисоветские кампании, боролся с «красной опасностью», отравлял сознание миллионов зрителей реакционной, обывательской моралью.

Им был создан цензурный кодекс, определявший идеологическую природу американского кино на протяжении двух десятилетий.

Место Хэйса занял председатель американской Торговой Палаты Эрик Джонстон. Американская пресса, комментируя это назначение, задает вопросы: будет ли «Бюро Хэйса» попрежнему руководить деятельностью критиков, кинозаконодательством, рекламой антихудожественных фильмов? Останется ли в силе пресловутый цензурный кодекс Хэйса.

Предполагается, что основой политики Джонстона будет борьба за завоевание новых и сохранение старых иностранных рынков для экспорта американских фильмов.

ФРАНЦИЯ

На студии Нейи ставится фильм «Идиот» по Достоевскому. Режиссер Жорж Лампен, сценарий и диалоги Шарля Спаак, в главных ролях Эдвин Фейлер (Настасья Филипповна), Люсьен Кедель (князь Мышкин). Фирма — Саша Гордин.

Ряд новелл Мопассана («Пышка», «Мадемуазель Фифи» и др.) послужил материалом для выпущенного на экраны фильма «Пышка». Сценарий и постановка Христиана Жак, в главной роли Мишелина Пресль, прусского офицера играет Луи Салю.

Редакционная коллегия: Е. О. Габрилович, В. В. Грачев, М. К. Калатозов, В. И. Пудовкин, И. А. Пырьев (отв. редактор), Б. П. Чирков, С. М. Эйзенштейн

Адрес редакции: Москва, Васильевская, 13

А-09778. Подписано к печати 25/VII 1946 г. Тираж 4000 Зак. 451 Тип. „Искра революции"

СОДЕРЖАНИЕ

УКАЗЫ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР о преобразовании Комитета по делам кинематографии в союзно-республиканское Министерство кинематографии СССР и о назначении тов. Большакова И.Г. Министром кинематографии СССР _____ 1

НАШИ БОЛЬШИЕ ЗАДАЧИ _____ 1

Н. ЛЕБЕДЕВ—О научно-теоретической работе в кино _____ 3

Олег ЛЕОНИДОВ—Народный художник В. Е. Егоров _____ 7

М. ПАПАВА — Сыновья 13

М. АЛЕЙНИКОВ — И. М. Москвин в кино 16

Р. ЮРЕНЕВ — О тихоходах в нашем искусстве 20

Л. БАРН—Николай Крючков _____ 23

Ник. АБРАМОВ—Премированные американские фильмы 1945 г. 28

Никлас НАПОЛИ — Советские фильмы в США 28

ХРОНИКА _____ 32

На обложке: „Клятва". Сценарий П. Павленко и М. Чиаурели. Режиссер Михаил Чиаурели. С. В. Гиацинтова в роли Варвары Михайловны и Т. Ф. Макарова в роли Ксении.

Фото Л. Косматова

ГОСКИНОИЗДАТ
МОСКВА 1946

ЦЕНА НОМЕРА ДЕСЯТЬ РУБЛЕЙ

„СЫНОВЬЯ". Постановка А. Иванова. Артистка Л. Смирнова в роли жены Яниса.

5438

Народный артист СССР И. Москвин в роли Семена Вырина в фильме „Коллежский регистратор"